REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE
IN GARDONE-RIVIERA

UND

HUGO VON TSCHUDI
DIREKTOR DER STAATLICHEN GALERIEN IN BAYERN

XXXIV. Band. 5. Heft.

BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1911.

Hierzu folgende Prospekte:

Ferdinand Hirt & Sohn Verlag in Leipzig über Neuigkeiten 1911.
lens Kunstverlag in M.-Gladbach über „Monographien zur Geschichte der christlichen Kunst".
sche Verlagsbuchhandlung in Leipzig über „Hofmann, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt"

linien stark beschädigt waren. Seit etwa 820 beunruhigten die Sarazenen die Alpen, die sie von Fraxinetum bis nach Bünden hin beherrschten, so daß sie den Handel, den Verkehr in hohem Maße störten.[1]) Dazu kam, daß die inneren Wirren der fränkischen Herrschaft Oberitalien, besonders seit dem Tode Ludwig II., schwer heimsuchten; selbst die Hauptstraßen waren unsicher geworden. Als sehr bedrohlich erwiesen sich auch die immer wiederkehrenden Raubzüge der Ungarn, die sogar nach dem Siege Otto I. auf dem Lechfelde die Alpen bis 973 in Unruhe versetzten. Die Möglichkeit, ruhig und in nachhaltiger Weise die Kultur des Südens in die Länder diesseits der Alpen zu übertragen, war also seit Karl dem Großen zweifelsohne verringert, erst jetzt, gegen das letzte Drittel des 10. Jahrhunderts, boten sich von neuem Gelegenheiten. Diese wurden auch schnell und energisch ergriffen. Das künstlerische wie literarische Leben beweist es. Wir dürfen meines Erachtens nach sagen, daß die Wiedereröffnung und unbehinderte Benutzung der Haupt- und Handelsstraßen nach Italien in Hinblick auf den künstlerischen Austausch mit Deutschland und die künstlerische Entwicklung in Deutschland in inniger, starker Wechselbeziehung zueinander stehen. Wir können dies für den Fall Hildesheim (etwa 1000) auch noch in etwas unmittelbarer erläuternder Art darlegen. Es darf bei den Kommunikationsverhältnissen im damaligen Germanien, das Adam von Bremen als von ungeheuren dunklen Wäldern bedeckt schildert, einigermaßen wundernehmen, daß im hohen Norden, im Sachsenlande umfangreiche und bedeutsame Erzwerke hergestellt werden, die eine genaue Kenntnis antiker Denkmäler Roms verraten. Wie bekannt, wurden damals seit nicht langer Zeit die Silber- und Erzläger des Harzes erfolgreich abgebaut. Das gewonnene Material rief hier die Beschäftigung mit dem Erzgusse hervor, und brachte anderseits, und vornehmlich dem Handel, ein sehr wertvolles Tauschmittel. Es kam fördernd hinzu, daß Bardewieck, das Opfer Heinrich des Löwen, damals eine offenbar nicht unbedeutende Handelsstadt war, die nach Skandinavien, besonders nach Dänemark, handelte und einen großen Landhandel in sich konzentrierte. Karl der Große legte, deshalb schon nach Ungewitter eine besondere Handelsstraße an, die über Celle, Magdeburg, durch Thüringen und Franken nach Bayern bis nach Regensburg führte, von wo sie weiter nach Venedig geleitet wurde. Bei der für die damalige Zeit kolossalen Entfernung Bardewiecks von Regensburg werden wir nun allerdings bei den vielen Gefährdungen, denen ein Handelstransport ausgesetzt war, nicht große Warenmengen anzunehmen haben, dürfen aber über diese Zuleitungslinie nicht hinwegsehen, sondern sie vielmehr als einen wichtigen Fingerzeig betrachten bei der Frage: war es möglich, daß damals kleinere Kunstwerke aus Italien bzw. aus dem Orient in den

[1]) Vgl. B. Haendcke »Zur byzantinischen Frage«, eine handelsgeschichtliche-kunstgeschichtliche Untersuchung. Repert. f. Kunstw. Mai 1911.

hohen Norden Deutschlands gelangten, und konnte man einigermaßen direkt von hier nach Rom (Mittelitalien) reisen und handeln?

* * *

Die Zisterzienser haben für die Entwicklungsgeschichte der Gotik auch in Deutschland ein besonderes Interesse zu beanspruchen. Die Lage ihrer Klöster und die Verkehrslinien in eine Verbindung zu bringen, ist deshalb von einigem Interesse. Die ältesten Ordensniederlassungen liegen bei Köln — Alten Campen 1122 — und in Lützel bei Lauffen 1124, beide sind von dem Mutterkloster über Dijon auf großen Verkehrsstraßen zu erreichen gewesen. Bleiben wir im Rheinlande, so liegt Altenberg bei Opladen, rheinabwärts auf Düsseldorf zu, Eberbach 3 km von Hattenheim, direkt am Rhein, nur Haina in Hessen, zwischen Fritzlar und Marburg, ist abseits im Walde aufgebaut, sofern nicht früher die Wohra als Verkehrsweg, was immerhin wahrscheinlich ist, benutzt wurde. Folgen wir den wichtigen Verbindungslinien von Süden nach Norden, so liegt hart am Wege Hersfeld, das berühmte Kloster. Die Straße von Nürnberg nach Braunschweig läßt uns nach Riddaghausen bei der alten Hauptstadt der Welfen gelangen und unweit Helmstedt wurde Marienthal (1138/40) gegründet. Wenden wir uns noch weiter westlich, so liegt bei Gütersloh, auf dem Wege Soest-Minden Kloster Marienfeld. Gehen wir weithin östlich, so erblicken wir, etwa 10 km südlich von Brandenburg, Himmelspfort 1180 (Lehnin) Kloster Zinnas Bauten bei Jüterbogk, auf dem Wege nach dem Stapel Frankfurt a. O. Verfolgen wir die Route Brandenburg-Magdeburg-Halle, so treffen wir auf die Kirche in Petersberger bei Halle und nordöstlich auf dem Wege (über Sangershausen) nach dem Harz auf das Kloster Walkenried (1247); folgen wir wieder dem Wagenzuge von Halle südwärts, so stoßen wir auf Pforta (1137/40) bei Naumburg (markgräfliche Domäne seit dem 10. Jahrhundert). Die Straße über Jena führt uns in 10 km Entfernung an Bürgeln (1142/50) vorüber, während das andere berühmte Zisterzienserkloster Paulinzella (gegründet von Eberbach im Rheingau) auf der Straße von der alten schwarzburgischen Stadt Arnstadt nach Saalfeld, der berühmten Kaiserpfalz, in besonderer Schönheit erbaut wurde.

Wenden wir uns nun der zweiten von Dijon hergeleiteten Einfallspforte Lützel zu und gehen langsam nördlich, so liegt Günthersthal unmittelbar vor Freiburg i. Br. Auf der Straße nach Schlettstadt, der fränkischen Domäne (775) und kaiserlichen Pfalz, finden wir dicht beieinander Thennenbach bei Emmendingen und Wonnethal bei Kenzingen. Die vom Rhein ins Schwabenland an Burg Hornberg vorbeiziehende alte Handelsstraße läßt uns an Apirsbach vorüberkommen, wohin Hirsau direkt gewirkt

hat. Unweit Wildbad, doch isoliert, liegt Herrenalb (1146). Dies Kloster war bei der alten Reichsstadt Hagenau gegründet von Neuburg 1128, das seinerseits Bellevaux als Mutterkloster nannte. Hirsau — 1058/71 — selbst breitete sich im Nagoldthal auf der Linie Pforzheim-Horb aus. Pforzheim war bekanntlich ein sehr wichtiger Straßenknotenpunkt. Nahe an der viel besuchten Landstraße Pforzheim-Bretten zeigen sich dem Wanderer die herrlichen Anlagen von Maulbronn, der Gründung von Neuburg im Elsaß. Etwas nördlich erheben sich die Mauern von Schönthal bei Berlichingen an der Jagst (1157) — gegründet von Haina in Hessen —, und am Zusammenfluß der Tauber mit dem Main, bei Wertheim, die von Brombach (1151). Dicht bei Obermarchthal an der Donau ließen sich die Zisterzienser in Zwiefalten nieder, während donauaufwärts Kaisheim nächst Donauwörth lockte. Am Bodensee gefiel den Mönchen die Lage bei Überlingen. Lützel besetzte hier Salem (1134/37). In der Schweiz sei Wettingen bei Baden erwähnt. Aus Österreich möchte ich Heiligenkreuz genannt haben (1187). Aus dem hohen Norden sei endlich an Oliva, dicht bei der volkreichen Stadt Danzig die Erinnerung wachgerufen. Gehen wir nochmals ins Elsaß, so haben wir Marienau bei Breisach zu erwähnen; nähern wir uns wieder dem Rhein, so kommen wir nach Dissibodenberg am Zusammenfluß von Glau und Nahe. Es ist eine alte Benediktinergründung; deshalb liegt das Kloster auf der Höhe, was die Zisterzienser Klöster sonst nicht tun. Dissibodenberg war ein viel besuchter Wallfahrtsort. Mit Heisterbach im Siebengebirge, nahe dem Rhein, unweit Bonn, sind wir wieder bei Köln angelangt.

Der Zweck dieser natürlich nicht alle Klosterniederlassungen berücksichtigende Untersuchung liegt klar vor den Augen: zu zeigen, wie die Zisterzienser fast stets alten Hauptverkehrswegen nachgezogen sind, bzw. sich in der Nähe dieser niedergelassen haben. Und nicht zum mindesten dadurch, daß diese Mönche unmittelbar dem Leben des Alltags folgten, wurden sie in die Lage versetzt, bei der Ausbreitung der Gotik erfolgreiche Dienste zu leisten. Diese Einwirkung weiter zu verfolgen und in Verbindung mit der der Dominikaner zu setzen, liegt außerhalb der Absichten dieser Abhandlung.

15. und 16. Jahrhundert.

Seit einiger Zeit kennen wir, vornehmlich durch die Forschungen Daniel Burckhardts, den Meister Konrad Witz (bis 1447) aus Konstanz (Rottweil?), dessen Werke auf den ersten Blick auffallend zerstreut liegen, Rottweil, Basel, Genf, Donaueschingen; betrachten wir aber die Handelswege, so löst sich leicht das Rätsel. Von Rottweil — wo ein Aufenthalt 1412—1427 angenommen wird — lief über Hornberg nach Freiburg i. Breisgau eine vielerwähnte Straße; von dort nach Basel, wo das Konzil damals

(1434) besonders stark anzog, zu wandern, mußte einem jungen Maler recht nahe liegen (1431—44). Den Weg nach Genf (1444) weiter zu finden, war nicht schwer, ja direkt geboten. Wer kannte in Basel den Weg nicht, der nach dem großen Meßplatz Lyon führte, wo noch Holbein d. J. seine Holzschnitte erscheinen ließ? Witz hätte es noch natürlicher erscheinen müssen, wenn er wirklich schon in seiner Jugend, 1400—1410, in Frankreich gewesen sein sollte. Auf dem Wege in die Heimat oder evtl., da wir nicht wissen, wo Witz gestorben ist, infolge einer Bestellung aus dem Wirkungskreis seiner ersten Jahre als Künstler wären dann die Bilder in Donaueschingen[1]) (1445) entstanden, ein Ort, der ja nicht weit von Rottweil liegt bzw. auf der Route Konstanz-Rottweil. Über den Aargau ging man auch gerne aus der westlichen Schweiz an den Bodensee. Witz ist gestorben am 5. August 1447.

* * *

Eines anderen berühmten ziemlich gleichzeitig auf die Wanderschaft gehenden Württembergers Stephan Lochners Pfad mußte, wenn er von Meersburg, dem Zentrum (?) der Bodenseeschule, fort und in recht kunstfreundliche Gegenden unseres Vaterlandes ziehen wollte, an den Rhein, nach Köln führen. Und der direkte Warenzug vom Bodensee an den Rhein wie in die Niederlande führte von bzw. nach Überlingen-Meersburg. Ob Lochner nach Flandern wollte und in Köln blieb, wie der alte Dürer in Nürnberg? Die ja ohne Frage in den linken Flügelbildern des Dreikönigsaltares vorhandenen Anlehnungen an die Niederländer sprechen jedenfalls für lebhaftes Interesse an den Werken der Flamländer.

* * *

Weshalb treffen wir wohl gerade so viel Schwaben in Tirol bezw. einen so großen schwäbischen Einfluß in der Malerei Tirols? Die Beantwortung dieser Frage führt zu den interessantesten Ergebnissen bei einer Verfolgung der Handelsstraßen aus Schwaben in Verbindung mit der Ausbreitung der Einwirkung der schwäbischen Maler- wie Schnitzerschule und der fränkischen andererseits. Der nächste Weg für die großen Handelskarawanen von (Ulm und) Ravensburg wie der übrigen kleineren Handelsstädte Schwabens — Augsburg ist hier auszunehmen — führte über den Bodensee, Sargans, durch das Landquart Tal, durch den Fluela Paß, das Stanzer Tal, durch das Oberinntal und den Vinschgau über Meran, durch das Etschtal nach Bozen. Das sehr lehrreiche und verdienstvolle soeben erschienene Buch H. Sempers »Michael und Friedrich Pacher« läßt nun klar ersehen, wie der schwäbische

[1]) Auf meine Zweifel hinsichtlich der Bilder möchte ich wieder hinweisen. Vgl. dazu meinen Aufsatz: Zur Entwickelungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei, Repert. f. Kunstw. XXX, S. 137.

Einfluß gerade auf diesem Wege durch wandernde Maler in die Malerei Tirols eingedrungen ist. Der Vintschgau und das Etschtal besitzen eine ganze Reihe von Altarwerken, die einen »schwäbischen Charakter« verraten. Da Schwaben oder, besser gesagt, die Bodenseeschule Tirol am nächsten lag, so wanderten die Künstler von dort am häufigsten nach Tirol (Bernhard Striegel beweist es z. B. noch für das beginnende 16. Jahrhundert).

Nicht so ausgeprägt schwäbisch, sondern wie es heißt mehr »oberdeutsch«, fränkisch und auch direkt dürerisch ist der Charakter der deutsch-tirolischen Schule auf der Linie Brenner-Bozen und durch das Pustertal. Hier drangen eben ungehinderter die Augsburger, die Regensburger, die Nürnberger und natürlich die Oberbayern herein.

Die Tiroler Malerei ihrerseits folgt ganz schnurgerade, möchte man sagen, den Verkehrsstraßen nach dem Süden bis in die Nähe von Trient und nach Nordosten durch die Lienzer Klause bis in die unmittelbare Nähe des Groß-Glockner nach Heiligblut, bzw. über den Walchen nach Salzburg, nach St. Wolfgang.

* * *

Immer bestimmter ist man geneigt, Hans Multscher, der 1427 in Ulm Bürger wurde, aber als in Reichenhofen im Allgäu geboren angenommen wird, aus der Entwicklung der schwäbischen Schule, in den größeren Zusammenhang der bayrisch-tirolischen Malerei zu setzen. Stadler hat in seiner Monographie diesen Standpunkt besonders scharf umrissen vertreten. Er verweist vorab auf Bilder in Laufen (Bayern) und auf eine Tafel im Kunsthistorischen Museum zu Wien. Multschers Stil wird als aus seiner Heimat mitgebracht angesehen. Das älteste datierte Gemälde Multschers stammt vom Jahre 1437 und ist aus dem Besitz der Truchseß Waldburg-Wolfegg auf Schloß Wolfegg in den des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin gelangt. Reichenhofen gehörte aber zu den Besitzungen der Waldburg im Allgäu. Jene stilkritische Deduktion findet eine gewisse Unterstützung durch die nun zunächst datierbaren Werke, die von Sterzing (1458). Nach Schwaben zu ziehen war dem jungen Wandersmann, wie wir soeben gesehen haben, ja ziemlich naheliegend und andererseits für einen Allgäuer der Weg nicht minder leicht nach Tirol zu finden.

Gehen wir weiter dem Werke Multschers nach, so treffen wir auf die stilkritisch ihm zugewiesenen Gemälde, die heute in Stuttgart und Karlsruhe aufbewahrt werden. Die ersteren haben sicher, die letzteren wahrscheinlich früher dem Frauenkloster Heiligenkreuzthal gehört. Dies Zisterzienserinnenkloster liegt 6 km von Riedlingen und diese Stadt auf dem direkten Straßenzuge Ulm-Meßkirch. Wenn Stadler die Marienfigur in Landsberg nicht gleich ihrem Entdecker Halm dem Meister Multscher zuweisen will, so

unterstützen ihn zunächst darin unsere Handelsstraßen; denn Landsberg liegt durchaus abseits von den Linien, die Ulm verbinden und auf der Straße Augsburg-Landsberg-Mittenwald-Innsbruck-Sterzing. Ich erwähne diesen Ort der Tätigkeit Multschers deshalb nochmals, weil Stadler eine gewisse Verwandschaft der Landsberger Madonna mit den Sterzinger Arbeiten von der Hand des Ulmer Künstlers nicht in Abrede stellt und es immerhin möglich ist, daß Multscher, als er von Ulm nach Sterzing wanderte, in Landsberg diese Figur geschnitzt hat. Vielleicht ist sie ihm schlecht bezahlt worden und den Unterschied von gut und mangelhaft honorierten Kunstwerken kennen wir für diese Zeiten einigermaßen. Diese Annahme gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß der 1446 geschnitzte Palmesel für St. Ulrich in Augsburg unserm Künstler ohne Widerrede zugeteilt wird. Dann hat Multscher, was bei den damals ziemlich regen künstlerischen Beziehungen Ulms zu Augsburg (Fr. Herlen) auch nicht so besonders auffällig ist, den Weg über diese ihm schon vertraute Stadt genommen, als er nach Sterzing reiste. Der bequemste Weg war ja unstreitig der über den Brenner und der Meister damals (1458) mindestens 50—55 Jahre alt. Dadurch würde sich am zwanglosesten die Tatsache erklären, einen Ulmer Künstler in der Einfluß- und Interessensphäre von Augsburger Ateliers zu finden.

* * *

Hans Schüchlin (gest. 1505), Maler in Ulm, schuf 1469 den Hochaltar von Tiefenbronn. Der Ort liegt 4 km von Pforzheim. Diese Stadt war für Schwaben ein wichtigster Straßenknotenpunkt, besonders für Straßburg und Höchst, wo man den Main überschritt, um über Köln in die Niederlande zu reiten. Schüchlin war wohl auf dem Rückwege von dort, als er in Tiefenbronn den Auftrag erhielt — sofern Schüchlin wirklich in Ulm geboren sein sollte.

* * *

Nikolaus Gerhaert von Leiden, gen. Lerch taucht 1464 plötzlich in Straßburg auf. Sein Biograph A. R. Mayer plaidiert für einen vorangehenden Aufenthalt in Dijon, zum Teil deshalb, weil der Künstler mit ausgereiften Arbeiten sich in Straßburg vorstellt und bereits 1463 — wie aus den Akten hervorgeht — einen Auftrag Kaiser Friedrichs III für ein Grabmahl in Wien erhalten hatte. An sich ist diese Sachlage, auch wegen des Sluterschen Ateliers in Dijon, wohl möglich. Nikolaus Lerch wäre dann wohl über Lüttich, Namur, Troyes nach Dijon gereist, um von hier die vielbeschrittene Route auf Mühlhausen, Rufach, Kolmar nach Straßburg zu nehmen; kam aber der Bildhauer aus der Heimat, so wird er auf der großen

Landstraße Utrecht, Köln, Mainz, Worms, Landau nach der »wunderschönen Stadt« gezogen sein. Der Meister muß schon in Straßburg den Auftrag für Baden-Baden — wo sein Sohn seit 1449 gewohnt zu haben scheint — gehabt haben, denn sonst hätte er nach Konstanz, wo nächst Wien sich seine umfangreichsten Werke befinden, einen andern Weg eingeschlagen. Er wanderte also nach Baden-Baden — war er vorher in Colmar, und ist er der Schnitzer des Grünewaldaltars? — Mayer scheint nicht übel Lust zu haben, diese Hypothese aufzustellen. Woraufhin erhielt Lerch den Auftrag in Straßburg, den für Wien? Von Baden-Baden führte ihn der betretenste, wenngleich nicht nächste Weg nach Pforzheim, in die Nähe von Maulbronn, wo sein Biograph ihm gerne ein Kruzifix zuweisen möchte. An sich wäre es kürzer gewesen über Offenburg-Villingen zu reisen. Von Pforzheim (Maulbronn) mußte Lerch sich südwärts wenden, um über Rottweil, Villingen, Mühlheim, Überlingen, Radolfzell nach Konstanz weiter reisen zu können. Von hier wird Lerch wohl den Pfad über Kempten nach Wien, wo sein berühmtestes Werk aufbewahrt wird, genommen haben.

* * *

Wenn die Deutschen den Weg über Klausen, Trient, Verona von Venedig in die Heimat zu wählen nicht Lust hatten, so nahmen sie von der Lagunenstadt den Pfad über Treviso, dann Ceneda, weiter über die Piave bei Capo di Ponte, welchen Brückenübergang sie »Paßpruck« nannten, und verfolgten diesen Fluß bis Pieve di Cadore, wanderten von da durch das Ampezzotal nach dem Pustertal und überschritten endlich den Brenner bzw. wandten sich nach dem Bodensee. (Mone in Z. f. Geschichte des Oberrheins 4 und Felix Fabri evag. 3 440 ff. nach W. Heyd: oberschwäbischer Handel usw.). An einem Engpaß auf der italienischen Seite passierte man, sei nebenbei bemerkt, eine Zollstätte der Venetianer, wo die Warenballen durch ein in den Fels gehauenes Loch geschoben wurden, weshalb die Packer im Fondaco bei der Formierung der Ballen die Weite dieses Loches im Auge haben mußten. Es gibt nun eine Wassermalerei Albr. Dürers, die er bezeichnet hat »fenedier klausen«. Als ich meine Studie »Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers« (Straßburg 1899) erscheinen ließ, nahm ich in der Verlegenheit, da ich damals von diesem Handelswege noch nichts wußte, an, daß Dürer auf jenem Blatt die »Chiusa di Verona« dargestellt habe. Jetzt ist es aber ganz klar, daß Dürer auf der Wanderung durch das Ampezzotal oder durch das Pustertal, wo rechter Hand die Gipfel des Großglockners und des Groß-Venediger ragen, den Paß »fenedier klausen« gezeichnet hat; auf der östlichen Seite wird heute noch von Lienzer Klause gesprochen. Damit können

wir von neuem ein Landschaftsbild des Meisters »an Ort und Stelle« wiedererkennen. Das Blatt beschrieb ich seinerzeit wie folgt: Von ganz hervorragender Schönheit ist die »fenedier klausen« im Louvre (L 303). Die Malerei ist mit einer selbst für Dürer selten sorgsamen Weise in hellen, leuchtenden Wasserfarben ausgeführt. Kurz vor der Einsattelung zweier unbedeutender Erhöhungen, die links und rechts im Vordergrunde am Bildrande zu bemerken sind, stand der junge Meister, als er trunkenen Auges den Glanz, das Leuchten und Gleißen des südlichen Lichtes, die pittoresken Formen des burggekrönten Berges vor sich sah, zu dem welliges mit Maulbeerbäumen und Weinstöcken geschmücktes Gelände führt. Rechts am Fuße des schroff in der Mitte des Bildes emporstrebenden Felskegels lagert eine kleine italienische Bergstadt, die durch manche Morgen Ackerland umspannende Mauern mit den Befestigungen auf dem Berge verbunden ist. Zur Rechten gleitet das Auge zum Flußtale hernieder, in dem aufblitzend der glitzernde Strom zwischen leicht sich hebendes und sich senkendes Terrain seine Fluten dahingleiten läßt. Dürer hat hier sowohl sein vollendetes zeichnerisches Können, wie ein malerisches Empfinden, eine Feinfühligkeit für Lichtwirkungen, eine Geschichklichkeit in der Wiedergabe dieses Glänzens und Gleißens, des Ineinanderschwebens der Töne gezeigt, das trotz einer gewissen Unbeholfenheit einfach staunenswert ist. Er hat vor allem erreicht, daß sich in jedem Beschauer mit bezwingender Macht der Gedanke, das frohe Empfinden aufdrängt; das ist der sonnenüberglänzte Süden, das ist das glückliche Italien. dem das Herz der Deutschen seit Jahrhunderten entgegenschlug. Und welch große stilvolle Anschauung! Und alles so eingehüllt von Licht, daß selbst die scharfen Konturen der Felsen verschwunden sind. Ich fuhr dann fort. An hingebendem Fleiße, wie ihn nur der kennt, dem eine neue Welt in ihrer ganzen Weite aufgegangen ist, wetteifert mit dem Louvreblatt die ebenfalls in Wasserfarben ausgeführte Berglandschaft in Oxford (L 392). Der Vordergrund und Mittelgrund zur Linken ist unausgeführt. Die Beischrift: »welsch perg« hat recht viel zu raten gegeben. Es gibt nun im Pustertale, 52 km von Franzensfeste, 20 km von Bruneck, dem Heimatsorte Mich. Pachers entfernt einen Ort Welsberg mit Ruinen an der Rienz. Dies Tal ist die einzige bedeutende Abzweigung, die den jungen Maler als von seinem geraden Wege abweichend dazumal reizen konnte. Die Schönheit des Passes mit den überragenden Dolomiten oder des alten Meister Pachers Werke lockten ihn, der stets so pietätvoll alter Meister gedachte, vielleicht — jedenfalls kann die Zuschrift zu seiner Zeichnung kaum anders als durch einen solchen Abstecher erklärt werden. Dazu kommt das Ensemble des Bildes selbst. Meine damalige Vermutung wird durch meine heutige Entdeckung zur Gewißheit. Der Weg durch das Pustertal führte Dürer an Welsberg vorbei und ebenfalls, möchte ich noch hinzusetzen, an »Welsch schloss« (Blasius)

das er auch zeichnete. Es ist mir eine Genugtuung festzustellen, daß ich seiner Zeit stilkritisch beide Blätter nebeneinander gestellt habe. Allerdings nahm ich damals an, daß sie auf dem Hinwege nach Venedig gezeichnet seien. Ich habe also 4 Landschaften Dürers von seiner venetianischen Reise fixieren können: Klausen i. Tirol, fenedier klausen, welsch perg und welsch schloss. Das ist auch der einzige Weg, um in Dürers Landschaften eine klare Chronologie zu bringen. Subjektive künstlerische Werturteile, über die Wölfflin auch in diesem Falle in seiner Dürer Monographie nicht hinausging, sind in der Tat ohne weiteren Beweis nicht überzeugend. Ich bleibe, übrigens in der guten Gesellschaft eines Gelehrten wie Thausing, bei der Ansicht, daß die Tiroler Landschaften auf der ersten Reise nach bzw. von Venedig ausgeführt sind. An Thausings sachliche Begründung sei auch wieder erinnert.

Da Dürer also durch das Pustertal zurückgewandert ist, so wird er entweder auf diesem Rückwege oder auf dem Hinmarsch, jedenfalls auf dieser ersten Reise auch die Dolomiten gezeichnet haben, die er auf der Hintergrundslandschaft der Holzschuher Tafel (Germ. Mus.) dargestellt hat. Der Weg von Klausen ließ ihn ja auf dem Weitermarsch nach Bozen den gewaltigen Dolomitenstock des Schlern (2561 m) erblicken, und die Zeichnung Klausens beweist, wie weit offen der Künstler die Augen für seine landschaftliche Umgebung hatte.

* * *

So klar M. Grünewalds künstlerische Qualitäten vor Augen liegen, einzig und überwältigend in ihrer Art, so schwierig ist die Aufstellung seines »Werkes«. Da ich den Dominicus Altar in der Darmstädter Galerie nur noch sehr unklar in Erinnerung habe, mich deshalb einzig auf photographische Wiedergaben stützen muß, so fehlt mir ein sicheres Urteil. Nach den Photographien sehen mir die Bilder wie ein Konglomerat von alemannischen und schwäbischen Erinnerungsbildern aus. Folge ich von meiner diesmaligen Methode aus Franz Bock und nehme den Oberrhein, Straßburg, Basel als erste Schauplätze Grünewaldschen Schaffens an, so wäre der junge Künstler von dort nach Nürnberg gezogen, wo ein Aufenthalt etwa 1500—1504 angenommen wird. Da Halle (Wittenberg) zu den wichtigsten Stapelplätzen auf der großen Handelslinie Magdeburg, Halle, Erfurt, Nürnberg zählte, so haben Bestellungen von dort an einen Gehilfen Dürers an sich nichts auffallendes. Diese Tatsache würde also die Zuweisung der Sieben-Schmerzen-Marie-Bilder in Dresden aus der Schloßkirche in Wittenberg nur unterstützen. Wenn Grünewald aber aus der Gegend um Straßburg stammen sollte, so wäre es weiter nicht sonderbar, daß er in Nürnberg oder in Aschaffenburg den Auf-

trag für Isenheim (vor 1516) erhielt. Die Bestellung für Wittenberg könnte die Berufung nach Aschaffenburg gebracht haben. War Grünewald arbeitsfreudig, wanderlustig, vielleicht auch unbemittelt, so wird er nicht vornehm die ganze Tour nach Aschaffenburg zu Schiff gefahren sein, sondern Schusters Rappen bestiegen, und über Rothenburg durch den schönen Taubergrund den Marsch genommen haben. Bei dieser Gelegenheit wird bei ihm in Stuppach, nicht weit von Mergentheim, einem damals sehr ansehnlichen Ort, (bald, 1525, Deutschmeistersitz) das Madonnenbild bestellt sein, das ihm zurzeit allgemein zugesprochen wird. In Aschaffenburg zu bleiben, war dem großen Maler von seinem kunstverständigen Herrn wohl nicht lange erlaubt, er begleitete den Kardinal Albrecht nach der Hauptresidenz Mainz, wo er ja gestorben sein soll.

Daß die Verkehrslinien diesmal etwas post festum eingezeichnet sind, will ich nicht in Abrede stellen, aber die Zwangslosigkeit, mit der sie sich einfügen, darf wohl beachtet werden. Sollte aber Grünewald aus Aschaffenburg stammen, so hätten alle angeführten Orte ebenso gut auf seiner Tour gelegen, die er als Wanderkünstler zunächst zu betreten Veranlassung hatte. Colmar war in Schwaben, wenn nicht anders — so durch Schongauer bekannt genug, um eine Wanderung dahin zu unternehmen. Man kann aber sehr wohl auch betonen, daß Freiburg i. Br. geradezu als eine Filiale schwäbischer Kunst betrachtet werden darf. Es sei an die »Parler« von Gmünd, an H. Baldung Grien aus Gmünd, an anonyme Schnitzarbeiten schwäbischer Provenienz, endlich auch an die Holbeine usw. erinnert.

* * *

Hans Holbein d. J. hat bekanntlich 1517 das Haus des Jacob von Hertenstein mit Fresken innen und außen geschmückt. Jacob war der Sohn des Casper von Hertenstein, Schultheißen von Luzern; er wurde 1515 selbst Schultheiß, und befehligte in demselben Jahre die Luzerner in der Schlacht von Marignano. Zu den Männern, die in einen berühmten Streit der Ravensburger Handelsgesellschaft (Humpis) mit dem Herzog Lodovico il Moro von Mailand ganz besonders energisch eingriffen, gehörte auch der alte Schultheiß von Luzern Hertenstein. Jacob von Hertenstein wurden 1518 durch die Faktoren der Ravensburger Gesellschaft alle Schulden dieser Compagnie im ganzen Herzogtum Mailand überwiesen; offenbar hatte der reiche Patrizier große Beträge vorgeschossen. Kein Mensch kann, trotzdem Holbein damals den Bürgermeister Meyer (1516) gemalt hatte, erklären, wie der junge Meister in Basel zu dem großen Auftrag in Luzern gekommen ist. Ob hier nicht auch die Handelsgesellschaft Ravensburg irgendwie von Einfluß gewesen ist? Ist Holbein d. J., wie gern angenommen wird, von

Basel mit der Absicht nach Italien zu wandern aufgebrochen, so mußte ihn sein Weg auf Luzern weisen, und daß er hier mit der Ravensburger Handelsgesellschaft in Verbindung trat, liegt sehr nahe. Schon der Sicherheit wie der Annehmlichkeit halber schlossen sich Wanderer jeder Art gerne den Warenzügen der Kaufleute an.

* * *

Tilmann Riemenschneider aus Osterode a. Harz trifft als junger, fast unbebarteter Jüngling in Würzburg ein. Er ist ein fixer Junge und heiratet sich mittels einer älteren Wittib in ein gutes Geschäft ein. Tönnies will Riemenschneider bei Schongauer, in Franken oder Schwaben, eventuell auch am Rhein, lernen lassen. Das norddeutsch-westfälische knorrige Wesen ist in Tilman Riemenschneiders Werken ebenso unverkennbar, wie die in den Niederlanden weitesten Umfanges heimische Manier, die Schnitzereien unbemalt zu lassen. Westfalen gehörte zur Einflußsphäre der Niederlande. Eine der großen Handelsstraßen führte von (Bardewieck, Braunschweig) Osterode über Duderstadt, Mühlhausen nach Suhl, Melrichstadt bis nach Würzburg. Riemenschneider aus Osterode, der schon mit 18 Jahren in der Bischofstadt am Main eintraf, dürfte diesen Weg gewählt haben.

* * *

Ob dem Bildhauer Jacob Ru(e)ss aus Ravensburg der Handel die Wege als Künstler gewiesen hat? Den Namen dieses Künstlers haben übrigens D. Strantz, »Berner Münsterbuch« (1865) und ich in meinem mit A. Müller herausgegebenen Werk »Das Münster zu Bern« (1904) in Berner Akten von 1522 »Rufer« gelesen; in einem Aktenstück ebendort (7. Mai 1533) wird er Ruffy geschrieben, und Anshelm schreibt in seiner Chronik von Bern Ausg. Stierlin VI 176/7 »Rus«. Ich folge aber der jetzt überall rezipierten Schriftweise Ru(e)ss.

Jacob Ru(e)ss aus Ravensburg schnitzte 1490—1494 die Täfelung des Rathaussaales in Überlingen. Er zeigt in 39 guten Statuetten die Versinnbildlichung der bunten ständischen Gliederung des alten deutschen Reiches vom Kurfürsten bis zum Bauern herab (nach L. v. Hofmann in seinem vorzüglichen historischen Reisebegleiter für Deutschland, I. Baden und Hessen). Dann wandert Meister Ru(e)ss weiter nach Schaffhausen, den Rhein herab. Hier trifft ihn als fertigen Renaissancekünstler ein Ruf, in Bern im Verein mit Heini Seewangen das Chorgestühl zu schnitzen. Wie kam man in Bern auf einen Ravensburger »Tischmacher«? Seit Beginn des 15. Jahrhunderts handelte die große Ravensburger Handelgesellschaft, an deren Spitze das Haus Humpis stand, nach Oberitalien, wo ihnen der Herzog

von Mailand wie der Doge von Genua die möglichst größte Unterstützung zuteil werden ließen, um den oberdeutschen Handel tunlichst von Venedig ab in ihre Länder zu ziehen. Da zwei Pässe, Splügen und Lukmanier, zur Verfügung standen, so gelang dem Mailänder Herzog sein Beginnen recht gut. Die Ravensburger verzichteten zwar nicht auf Venedig, ja nicht einmal auf Rom, aber ihr Hauptweg ging nach Mailand und über Genua nach Barcelona. Im Mai 1497 brach infolge einer Zolldefraudation der Gesellschaft — nach W. Heyd »Die große Ravensburger Gesellschaft« 1890 — ein Streit mit dem Herzog Lodovico il Moro aus, in dem Bern, das sich mehrfach sehr energisch dieser Gesellschaft angenommen hatte, vermittelte. Der Rat von Bern kannte die Ravensburger also recht gut. Der Auftrag an den Ravensburger Tischmacher mag demzufolge wohl auf diese Beziehungen zurückzuführen sein. Es kommt noch ein Moment hinzu. Albert Brinckmann hat in seinem Buch »Ornamentstiche« nachgewiesen, daß die Stiche des Mantuaner Zoan Andrea (der heute als Verleger betrachtet wird, während die Stiche der Stecher und Miniator Fra Antonio da Monza in Mailand geliefert haben soll) im Dome zu Como (1487, 1491) verwendet sind — also auf der Straße zum Splügen. Weiterhin beweist Brinckmann, daß ein Stich Agostino Venezianos für das Chorgestühl in Bern kopiert ist, womit der von mir angenommene oberitalienische Einfluß, vielleicht von Nic. Manuel Deutsch, der aktenmäßig erwiesen, mit dem Gestühl zu tun gehabt hat oder nur von Jac. Ru(e)ss und Heinrich Seewangen vermittelt, unwidersprechbar dargetan ist. Zur Abrundung des Bildes möchte ich noch darauf hinweisen, daß die Ravensburger Gesellschaft zur Buchdruckerkunst Beziehungen unterhielt. In dem Jahre 1477 und 1478 ließ das Mitglied dieser Handelsgesellschaft »Ph. Wisslant aus Isny im hohen Alemanien« die Bibel ins Valencianische übersetzen und von einem deutschen und einem spanischen Drucker drucken. Ich glaube aus allem diesem annehmen zu dürfen, daß die Ravensburger Gesellschaft dem Verschleiß der Stiche aus Oberitalien nahe gestanden hat, daß auch durch sie der »oberitalienische« Einfluß in die Schweiz befördert ist, und Jacob Ru(e)ss vielleicht den Weg nach Bern gefunden haben dürfte.

* * *

Den »Meister von Meßkirch« hat Koetschau in die Kunstgeschichte eingeführt und gleichzeitig Barthel Beham ein Anzahl Werke genommen. Ich meine mit Recht und betone dies, da ich seinerzeit »Kunstchronik 1891/2 N. F.« für die von mir in St. Gallen aufgefundenen Bilder vor dem Erscheinen von Koetschaus Buch für B. Beham eingetreten war. Ich glaube, daß die Handelsstraßen der Mutmaßung Koetschaus zuhilfe kommen. Durch Dr. Probst war bereits das Material zu einer Bodensee-

schule gesammelt worden. Der Maecen dieser schien der Graf G. Werner von Zimmern gewesen zu sein; seitdem wir aber wissen, daß Ravensburg eine reiche Handelsstadt war, die mit Ulm, Nürnberg usw. rivalisierte, so dürfte die Hypothese Koetschaus, diese Stadt sei der ursprüngliche Wirkungsplatz des Meisters von Meßkirch gewesen, nur an Gewicht gewinnen. Auch seine Auffassung, daß der Meister zu Schäuffelin nach Nördlingen gezogen sei, wird uns doppelt annehmbar, wenn wir erwägen, daß eine große Verkehrsader von Ravensburg über Ulm, Dillingen, Nördlingen, Rothenburg, Würzburg bis in den Norden Deutschlands führte. Wenn Koetschau die Gemälde aus Wallerstein in die Frühzeit setzt, so spricht die unmittelbare Nähe dieses Ortes bei Nördlingen sehr für seine Behauptung. Die weiteren Zuweisungen der Bilder in bzw. aus Bebenhausen, Rottenburg, Beuron (?), Sigmaringen, Schloß Wildenstein, Messkirch, Wolpertswende, Bodmann, Konstanz, St. Gallen werden hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zur Einflußsphäre von Ravensburg-Meßkirch ebenso bestimmt gestützt, als diese Gemäldetopographie entschieden gegen B. Beham spricht. Wie sollte der Nürnberger-Münchener Meister dazu kommen, so große Tafelbilder in solcher Anzahl gerade in diese Gegend zu exportieren! Ich glaube, daß unsere Handelsstraßen uns wieder einen guten Weg geführt haben.

* * *

Recht interessant ist es, das Wandern Aldegreverscher Stiche zu verfolgen, soweit es uns die verdienstvollen Forschungen Brinckmanns gestatten. Sie werden als direkt beweisbar einwirkend erkannt in Kiedrich im Rheingau, und die alte Handelsstraße von Paderborn (von Soest) führte über Marburg, Höchst, Frankfurt oder über Butzbach, Idstein nach Mainz. Wir werden von Brinckmann weiter nach Hildesheim zum Knochenhauerhaus geleitet, wohin der Weg von der großen Tuchfabrikenzentrale Soest über Paderborn, Altenbeken, Hameln bald gefunden war. Nach Halle, wohin Brinckmann dann unsere Blicke lenkt, brauchte der Meister Hofmann für sein Domportal usw. die Stiche nur auf der Meßstraße über Halberstadt, Aschersleben den Pfad verfolgen zu lassen. Von Halle leitet uns unser Gewährsmann nach Breslau, wohin eine der großen »Salinenstraßen« der Stadt Halle direkt führte. Aldegrever gab hier die Motive für einen Epitaph, der Nik. Schebitzki und seiner Gemahlin außen an der Magdalenenkapelle in Breslau errichtet wurde. Ebenso findet sich im benachbarten Öls, der Residenz des Herzogs Joh. von Münsterberg-Öls und Christina von Schidlowitz eine Verwendung Aldegreverscher Stiche. Im Jahre 1540 wird für das Schwert, das Jobst Freudner damals für Herzog Albrecht von Preußen in Königsberg i. Pr. anfertigte (heute im Kronschatz zu Berlin), die Szene des Brudermords Kains und Abels (B. 270, 1539) aus

einem Dolchentwurf Aldegrevers kopiert. Wahrscheinlich werden die Stiche den Weg über den Stapelplatz Frankfurt a. O. nach Danzig ins Land der Littauer — vielleicht auch über Breslau ins nordöstliche Polen — eingeschlagen haben. Nach Rothenburg ob. d. Tauber haben die Stiche des westfälischen Meisters ebenfalls einen alten Handelsweg benutzt, den über Fritzlar, Hersfeld, Fulda, Würzburg, Rothenburg (Nördlingen).

* * *

Wenn im späteren 16. Jahrhundert der niederländische Einfluß, dessen Wirkung ich soeben in der »Zeitschrift für bildende Kunst« (Juli 1911) behandelt habe, so überaus stark in Deutschland wird, so hat sicher die von Kurfürst August von Sachsen gegründete »holländische Straße« außerordentlich viel dazu beigetragen. Von dem zum Zentrum des deutschen Innenhandels gewordenen Leipzig führte sie über Halle, Aschersleben, Halberstadt, Wolfenbüttel (Braunschweig) und Lingen über Nordhorn nach Zwolle (Schwoll). Dieser Straßenzug war um so wichtiger, als er Städte wie Paderborn, Soest, Hamm, Münster, Minden, Hildesheim, Göttingen usw. berührte. Außerdem führte ein neuer direkter Weg von Leipzig über Mühlhausen, Kassel, Köln in die Niederlande. Diese geographischen Angaben lassen dem Kundigen die Etappen des »niederländischen Einflusses« in der Kunst sofort vor die Augen treten.

Die Entwicklung der Perspektive in der Altniederländischen Kunst.

Von Dr. **Karl Doehlemann**
Universitäts-Professor in München.

Mit 15 Abbildungen.

Vorwort.

Alle Form- und Raumvorstellungen, Empfindungen, Gefühle, Stimmungen, die wir beim Betrachten eines Bildes erleben, nehmen ihren Ausgangspunkt von den auf der Bildfläche verteilten Farbflecken, Linien, Licht- und Schattenwerten, überhaupt von dem so unendlich deutungsfähigen Ensemble aller dieser Faktoren. Wenn es nun auch noch nicht gelungen ist und wohl auch kaum je gelingen wird, die vielen unendlich feinen psychologischen Vorgänge, die sich hierbei abspielen, zu verfolgen oder gar zu erklären, so wird man doch daraus folgern, daß die rein formale Betrachtung aller Bildelemente das Ursprüngliche für jede Kunstbetrachtung bedeutet. Denn über die anderen Folgeerscheinungen, über den Eindruck auf unser Gemüt, über die entstehenden Affekte läßt sich wegen der großen subjektiven Unterschiede und wegen der Schwierigkeit konkreter Angaben kaum ein auch nur einigermaßen allgemeineres Urteil abgeben. Aber ob beispielsweise eine Figur im einen Falle gut, im andern Falle schlecht im Raume steht, das müßte sich nicht bloß gefühlsmäßig, sondern aus ganz konkreten Qualitäten der Zeichnung, Modellierung, Schatten oder Farbengebung erklären lassen.

Deswegen dürfte jede Untersuchung der formalen Elemente des Bildes immer ein gewisses Maß von Interesse für sich beanspruchen. Zu diesen formalen Elementen im Bilde ist auch die Art und Weise zu rechnen, wie der Künstler die linearen Werte als Mittel zur Raumvorstellung benutzt oder kürzer ausgedrückt: die von ihm angewandte (lineare) Perspektive. Er mag ihr nun eine Wichtigkeit beimessen oder nicht, er mag sie exakt oder oberflächlich behandeln, immer gehört sie zu den charakteristischen Zügen und bildet einen Teil der künstlerischen Handschrift. Deswegen kann sie auch, sicher noch weit mehr als bisher, zur Datierung und Identifizierung

von Bildern herangezogen werden. Für gewisse Zeiten mag weiter, wie in der vorliegenden Untersuchung, noch speziell die Frage interessieren, ob die betreffende Periode über theoretische Kenntnisse in der Perspektive verfügte oder nicht. Das ist dann auch ein kulturhistorisches Problem. Unter allen Umständen aber muß eine derartige Untersuchung, die sich auf die Anwendung bestimmter geometrischer Gesetze bezieht, mit der größten Exaktheit durchgeführt werden. Es genügt nicht, ungefähr nach dem Augenmaß zu urteilen, sondern man muß sich dazu bequemen, Lineal und Zirkel zur Hand zu nehmen, so wenig ästhetisch auch die Tafeln durch Einzeichnung der Konstruktionslinien sich gestalten werden. Vielleicht kann man sich damit trösten, daß der Künstler ja auch bei Herstellung des Entwurfes oder der Vorzeichnung diese Instrumente oder wenigstens das Lineal benutzte. Zahllose Ungenauigkeiten sind ohnedies nicht zu umgehen, deswegen darf die Untersuchung selbst nicht noch neue hinzufügen. Man möge das nicht als mathematische Pedanterie auslegen. Die dem Künstler zuzubilligenden Freiheiten, welche sich aus einer wirklichen Beherrschung der Ausdrucksmittel ergeben, halte ich im weitesten Umfange aufrecht und ich weiß wohl, daß die richtigste Perspektive noch kein Kunstwerk vorstellt. Aber man wird sich eben mit der Tatsache abfinden müssen, daß die Mathematik, die ja überhaupt allen Gesetzen, welche der Mensch kennt, erst eine präzise Formulierung verleiht, auch das in der bildlichen Darstellung Gesetzmäßige beherrscht, wie man auch umgekehrt die Schönheit mathematischer Figuren und Formen, ja sogar die Eleganz von Formeln und Beweisen nach künstlerischen Gesichtspunkten beurteilt.

Theoretische Betrachtungen des 15. Jahrhunderts in Italien und in den Niederlanden.

1. In Italien bringt der Anfang des 15. Jahrhunderts eine großartige Entwicklung aller Künste; zur gleichen Zeit sehen wir auch in den südlichen Niederlanden (Flandern) die Malerei einen glänzenden Aufschwung nehmen. In manchen Erscheinungen gleichen sich die beiden Perioden. So tritt z. B. im Süden wie im Norden ein größerer Realismus, eine schärfere Beobachtung und eine gesteigerte Naturtreue zu Tage. Im ganzen aber überwiegen doch die Verschiedenheiten. Die italienische Renaissance geht von der Antike aus, um sich zu ihr mit Bewußtsein in einen gewissen Gegensatz zu setzen; in den Niederlanden fehlt die Beziehung zur Antike vollständig. Während sich in Italien schon früh eine gewisse Würde in der Behandlung der religiösen Stoffe zeigt, die sich zu dem monumentalen Stile des 16. Jahrhunderts ausbildet, sehen wir im Norden eine größere Innigkeit oder Intimität der Beobachtung, die schon ins Psychologische

hinübergreift, gleichzeitig verbunden mit einem starken Gefühl für das Malerische und für die Farbe, wofür im Süden wiederum weniger Verständnis anzutreffen ist.

Als den wichtigsten Unterschied aber müssen wir wenigstens im Hinblick auf die vorliegende Untersuchung den folgenden bezeichnen. In Italien geht mit der Entwicklung der neuen Kunst Hand in Hand die Ausbildung der theoretischen Grundlagen der bildenden Darstellung. Filippo Brunelleschi führt zuerst die Begriffe der Bildtafel und des Auges ein: er erfaßt also das Wesen der Abbildung eines räumlichen Objektes in eine Ebene durch die Fixierung eines festen Standpunktes im Raume dem Objekt gegenüber. Architekten spielen überhaupt eine große Rolle in der Florentiner Kunst des Quattrocento und sicher ist es nicht belanglos, daß diese schon durch ihren Beruf — man denke etwa an die Aufnahme antiker Bauwerke — eine innigere Beziehung zur messenden Geometrie und allgemein zur Mathematik haben. In der ganzen Folgezeit erhält sich in Italien ein enger Zusammenhang zwischen den Theoretikern und Künstlern, ja die letztern fördern oft die Theorie wie Uccello oder Pietro dei Franceschi. So kommt es, daß die Ausbildung der Grundgesetze der Perspektive sich zwar langsam, aber in stetiger Folge vollzieht und die Kunst gewinnt daraus die Darstellung der Form und des Raumes durch lineare Mittel.

Im Norden ist von theoretischen Untersuchungen dieser Art nichts zu bemerken. Es wird zwar berichtet [1]), daß Jan van Eyck sich mit Geometrie und den Hilfswissenschaften der Malerei beschäftigt habe. Man vergegenwärtige sich aber, welchen Nutzen van Eyck aus dem Wissen seiner Zeit, Italien ausgeschlossen, für seine Kunst ziehen konnte. Alle Betrachtungen des Mittelalters, die hier heranzuziehen sind, gehen zurück auf die Optik Euklids. In dieser gibt der griechische Geometer eine Theorie der Erscheinung, insofern er davon handelt, unter welchen Gesichtswinkeln uns die Gegenstände erscheinen. Er analysiert gewissermaßen das Wahrnehmungsbild, wie es uns unser Auge liefert. Nirgends aber ist von der Abbildung räumlicher Objekte in einer Ebene die Rede, welche doch erst die für den Maler wirklich brauchbaren Sätze liefert. Andererseits haben die Griechen auch die wirkliche bildliche Darstellung, wenn auch nur in gefühlsmäßiger

[1]) Bartholomäus Facius, der Geschichtsschreiber des Königs Alfons von Neapel, schreibt in seinem 1456 verfaßten, aber erst 1745 in Florenz gedruckten Büchlein »De viris illustribus« S. 46: »Joannes Gallicus nostri saeculi pictorum princeps judicatus est, litterarum nonnihil doctus geometriae praesertim et earum artium, quae ad picturae ornamentum accederent, putaturque ob eam rem multa de colorum proprietatibus invenisse, quae ab antiquis tradita ex Plinii et aliorum auctorum lectione didicerat.« Frimmel: Galeriestudien. 4. Folge: C. van Mander: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Übersetzung und Anmerkungen von Hans Floerke. Bd. I. München u. Leipzig. 1906. S. 41 und S. 406.

Weise, sicher bis zu einem gewissen Grade ausgebildet, wie sich aus den Pompejanischen Wandgemälden entnehmen läßt, und in der Szenographie eine Art von Prospektmalerei für die Zwecke des Theaters geschaffen. Aber gerade diese Errungenschaften der Antike gingen in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung wieder verloren und das Mittelalter, von ganz anderen Anschauungen beherrscht, beschränkte sich darauf, die Optik Euklids und die spätere des Ptolomäus zu kommentieren und weiter auszubauen. Der bedeutendste Fortschritt knüpft sich an den Namen des Arabers Alhazen (Abu ibn Alhaitham), etwa um 1000. Er vertritt die auch für die Entwicklung der Perspektive wichtige Anschauung, daß von jedem Punkte eines leuchtenden Körpers nach allen Richtungen Lichtstrahlen ausgehen und daß sich zwischen dem Auge und einem gesehenen Gegenstande eine Pyramide von Lichtstrahlen ausbildet, deren Spitze im Auge liegt und deren Grundfläche der Gegenstand ist. Ein Pole, Witelo (Vitello), hat dann später das Werk Alhazens übersetzt und mit Zusätzen versehen; aus diesem äußerst umfangreichen Buche machte der Engländer Peckham im 13. Jahrhundert einen Auszug, den er Perspectiva communis betitelte und der als Lehrbuch weite Verbreitung fand, ja noch im 15. Jahrhundert als Grundlage für Vorlesungen über Perspektive verwendet wird. Auch dieses Buch ist nichts anderes als eine Optik, der Umfang allerdings hat sich insofern erweitert, als auch die durch Reflexion und Brechung des Lichtes entstehenden Bilder behandelt werden (Katoptrik und Dioptrik). Es ist sehr wahrscheinlich, daß Jan van Eyck solche Darstellungen der Optik kannte, ebenso unwahrscheinlich ist es, daß er aus ihnen etwas für die bildliche Darstellung Brauchbares entnehmen konnte. Wohl aber mag ohne weiteres zugegeben werden, daß ihm diese theoretischen Betrachtungen von Nutzen sein konnten bei der Darstellung von Bildern gewölbter Spiegel, wie wir eines z. B. auf dem Arnolfini-Bilde sehen. Wenn nun auch ein solcher Konvexspiegel durch Abbildung des übrigen Raumes den im Bilde direkt wiedergegebenen Raum gewissermaßen ergänzt, so wird man darin doch schwerlich mehr als eine Spielerei erblicken dürfen.

Plan der vorliegenden Untersuchung.

2. Um ein Urteil darüber zu gewinnen, wann nun auch in den Niederlanden theoretische Kenntnisse in der Perspektive sich zeigen, bleibt bei dem Mangel schriftlicher Überlieferung kein anderer Weg übrig als der, die Bilder selbst zu fragen und sich durch deren Untersuchung eine Antwort zu verschaffen. Für diesen Zweck eignen sich bloß Architekturen. Denn die Formen der menschlichen Gestalt und der Landschaft sind zu wenig gesetzmäßig und auch zu kompliziert, als daß man aus ihrer Darstellung Schlüsse in bezug auf exakte perspektivische Kenntnisse ziehen könnte.

Fehlen also in dem Oeuvre eines Künstlers architektonische Objekte, mit gradlinigen Begrenzungen gänzlich, so muß er für die folgenden Betrachtungen ausscheiden. Diese Notwendigkeit hat sich zum Beispiel bei van der Goes ergeben.

Weiter habe ich, um nicht mit doppelten Unsicherheiten zu arbeiten, zunächst prinzipiell nur solche Bilder untersucht, bei denen die Autorschaft sicher oder doch nur wenig umstritten ist. Um einmal sichere Urteile zu gewinnen, scheint mir dies unbedingt nötig. Erst wenn man über die Eigenart der einzelnen Meister auf Grund sicher ihnen gehörender Werke sich im klaren ist, kann man die perspektivische Behandlung bei der Zeit oder dem Meister nach unsicheren Bildern zu Datierungen oder Zuschreibungen benutzen.

Die Beurteilung nun, ob sich bei einem Künstler theoretische Kenntnisse in der Perspektive voraussetzen lassen, hängt davon ab, in wiefern sich dieselben aus den Linien im Bilde nachweisen lassen. Dabei muß man entsprechend der allmähligen Entwicklung, welche die Theorie der Darstellung sicher genommen hat, am Anfange von den allereinfachsten Sätzen ausgehen. Ist der Begriff der Abbildung in eine Ebene mit festem Auge einmal gewonnen, so wird die ganze Lehre der Perspektive, theoretisch wie praktisch, von einem Satze beherrscht, dem sog. Fluchtpunktsatz. Derselbe besagt folgendes: Linien, welche im Raume parallel verlaufen, bilden sich im Bilde als solche Linien ab, welche hinreichend, verlängert, sämtlich durch einen Punkt gehen, den Fluchtpunkt dieser Linien. Nur wenn die im Raume befindlichen parallelen Linien auch zur Bildebene parallel sind, so werden auch ihre Bilder wieder parallel. Dieser Satz wurde in seiner Allgemeinheit d. h. für parallele Gerade von beliebiger Richtung erst um 1600 durch Quido Ubaldi bewiesen. Vorher kannte man nur spezielle Fälle desselben. Nun sind die einfachsten Geraden im Raume die auf der Bildebene senkrechten Linien; sie mögen einfach »Tiefenlinien« heißen. Sie sind alle parallel und ihr Fluchtpunkt ist der Aug- oder Hauptpunkt der Darstellung. Aber es erweist sich als notwendig, den Fluchtpunktsatz bloß für die Tiefenlinien einer Ebene als bekannt vorauszusetzen, also etwa für die Bodenfläche — was zur Untersuchung der Fußbodenmuster führt — oder für die Decke oder für die Seitenwände und während alle Tiefenlinien einen Fluchtpunkt haben müßten, treten am Anfange vier Fluchtpunkte auf, je einer für jede Ebene. Bei der großen Abstraktion, welche die Lehre von der Perspektive voraussetzt, kann man sich die Fortschritte in dieser Disziplin kaum schrittweise genug vorstellen.

Eine bloße Schätzung nach dem Augenmaß genügt aber natürlich für diese Untersuchung nicht; man muß sich schon entschließen, dem Bilde mit dem Lineal auf den Leib zu rücken und darf mit Rücksicht auf den

besonderen Zweck die Entstellung des Kunstwerks durch die Konstruktionslinien nicht scheuen.

Dementsprechend wurden in den größten im Handel erhältlichen Photographien die betreffenden Linien mit der größten Genauigkeit und möglichster Unvoreingenommenheit eingetragen und darnach sind die beigegebenen Umrißzeichnungen, allerdings stark verkleinert, hergestellt. Das hat freilich den Nachteil, daß Punkte, die in den Photographien oder gar in den Originalen getrennt liegen, bereits zusammenfallen. Ferner konnten nur 15 Bilder reproduziert werden, während ich über 30 untersucht habe. Bei den nicht abgebildeten kann ich das Resultat nur beschreiben. Den wirklichen Sachverhalt zeigt in j e d e m Falle nur eine Nachkonstruktion an der Photographie. Die Untersuchung beginnt mit den Brüdern van Eyck und ist bis ins 16. Jahrhundert fortgesetzt. Die Romanisten, Gossart, Barend van Orley usw. gehen ja bereits schon nach Italien und eignen sich dort theoretische Kenntnisse an. Um 1560 endlich veröffentlicht Hans V r e d e m a n n de Vrieß seine ersten »Perspektiven« und da er sich nach dem Italiener Sebastiano Serlio gebildet hat, so darf man von diesem Zeitpunkt ab sicher auch in den Niederlanden weitergehende Kenntnisse voraussetzen.

3. Zunächst scheint nun allerdings nichts einfacher als die Beantwortung der Frage, ob in irgend einer architektonischen Darstellung die oben genannten perspektivischen Gesetze beachtet sind oder nicht. Man hat ja nur nötig, ein Lineal zur Hand zu nehmen und zu sehen, ob die betreffenden Linien, die in der Natur parallel sind, in der Tat verlängert sich in e i n e m Punkte schneiden. Tatsächlich ist aber doch ein ziemliches Maß von Erfahrung und Urteil dazu nötig. Denn man darf nicht vergessen, daß der Künstler ja nicht mathematisch exakt konstruiert. Aber auch angenommen die Vorzeichnung in dem Bilde wäre mathematisch ganz genau gewesen, so werden durch den Farbenauftrag die Linien wieder ungenauer, größere Schattenpartien oder Personen, Gegenstände usw. verdecken sie, so daß nur kurze Stücke zur Festlegung übrig bleiben. Eine gerade Linie wird aber um so ungenauer sein, je kleiner das Stück ist, das man zu ihrer Bestimmung benutzte. Weiter ist es ja leider nicht möglich, die Untersuchung an den Bildern selbst durchzuführen; die Photographien aber sind doch infolge der Bäder, die sie durchgemacht haben, nicht absolut ähnlich zu den Originalen, und endlich kommen durch das Aufziehen der photographischen Kopien neue Ungenauigkeiten herein. Man darf also, auch wenn die Kenntnis des Gesetzes anzunehmen ist, keine mathematische Konvergenz in einem Punkte erwarten. Hat man eine größere Anzahl von Bildern solcher Künstler untersucht, welche sicher perspektivisch richtig konstruierten, so wird man sich einen Blick dafür aneignen, welcher Grad von Genauigkeit vernünftigerweise verlangt werden kann.

Ein Einwurf ist allerdings noch zu widerlegen. Man kann einwenden: Es ist ja möglich, daß ein Künstler ein Gesetz gekannt hat, aber er wollte es nicht anwenden oder hat es absichtlich nicht beachtet. Das klingt um so einleuchtender in einer Zeit wie der gegenwärtigen, da viele Künstler den Standpunkt vertreten, die Perspektive sei meistens doch nicht zu gebrauchen, eine gute Anschauung genüge in jedem Falle, und für den Künstler gebe es überhaupt keine Gesetze. Aber auch in der Gegenwart fehlt es nicht an Künstlern, die diese Anschauung nicht teilen. So sagt Hans Thoma in der Vorrede [2]) zu der durch ihn veranlaßten Herausgabe von Dürers Unterweisung: »So ist dies Buch durchaus nicht veraltet, es ist aus der Praxis hervorgewachsen aus feststehenden Denkgesetzen, es zeigt, wie notwendig zum künstlerischen Schaffen das auf dem Wissen beruhende Vorstellen vom Raume als Grundlage aller bildenden Künste ist.« Und weiter: Die Raumgesetzlichkeit erhebt das Werk aus dem Chaos des Zufalls in eine Ordnung, wie sie im Wesen menschlicher Denkfähigkeit begründet ist, es kann zu einer wahrhaftigen Persönlichkeitsbeurkundung werden. — Die Kunst des Messens, welche ja schon im Wesen des Künstlers als Naturanlage vorhanden sein muß, ist die Fähigkeit, die Welt in Formen zu sehen, im Bilde zu einer Einheit zu gestalten. Der Begriff für ein Weltganzes kann sich durch das Erfassen dieser Raumgesetzlichkeit alsdann im einfachsten Stilleben offenbaren wie in der wunderlichsten Traumweltdarstellung.«

Und Adolf Hölzel bemerkt [3]) in bezug auf die künstlerischen Ausdrucksmittel: »Wenngleich alles Gesetzmäßige in der Kunst von unseren natürlichen Empfindungen ausgeht und auf diese zurückzuführen ist, also von selbst empfunden werden kann, so ist ein Bild, auch in seiner größten Einfachheit, doch ein verhältnismäßig zu kompliziertes Ganzes als daß selbst der Genialste bloß aus sich heraus, ohne jede Schulung oder Anregung zu vollendeten Resultaten gelangen könnte. Gerade das Genie wird bei voller Kenntnis der Mittel und ihrer Bedingungen, auch der mit ihnen zusammenhängenden Beschränkungen, Außerordentliches zu leisten imstande sein, und in der Beschränkung wird sich auch hier der Meister zeigen können. Ja, das Genie wird am meisten von der Kenntnis der Mittel haben.«

Es ist auch heutzutage noch so, daß erst das Gesetz dem Künstler die wahre Freiheit gibt. Aber allerdings die Gesetze der Perspektive sind längs erkannt; jeder, der auch nur über die einfachsten mathematischen Kenntnisse verfügt, kann sie sich mit geringer Mühe aneignen. Man ist

[2]) Albrecht Dürers Unterweisung der Messung, herausgegeben von Alfred Peltzer, Süddeutsche Monatshefte. München 1908.

[3]) Der Architekt. Wiener Monatshefte für Bauwesen und dekorative Kunst, Heft 10, 15. Jahrg., Okt. 1909, S. 75.

auch zu der Einsicht vorgedrungen, daß der Künstler von der starren Schablone, wie sie diese mathematische Disziplin liefert, in vielen Fällen bewußterweise abweichen kann im Interesse einer besseren Wirkung.

Ganz anders wird man sich die Anschauungen des 15. Jahrhunderts vorstellen müssen. Die gesetzmäßige Abbildung von Raumobjekten war ein noch gänzlich unbekanntes Gebiet. Es herrschte eine gewisse Neugier und Spannung, und jeder Fortschritt in dieser Sache wurde mit Interesse verfolgt; man hatte vielleicht auch mehr Respekt vor jeder Gesetzmäßigkeit. So dürfte auch in den Niederlanden ein Künstler der damaligen Zeit sich kaum über ein einmal entdecktes Gesetz hinweggesetzt haben, zumal die zunftmäßige Ausbildung den Anfänger mit allen zum Handwerk gehörigen Kunstgriffen und Vorschriften vertraut machte.

Hubert van Eyck (gest. 1426), Jan van Eyck (etwa 1390—1441.)

4. Die niederländische Renaissance hat, wie jede tiefgreifende Bewegung, ihre Vorgeschichte, die sich in Frankreich und Burgund abspielt. Für unsere Zwecke genügt es, mit den großen Begründern der neuen Anschauungen, den Brüdern Hubert und Jan van Eyck zu beginnen. Existierten in dieser frühen Zeit schon theoretische Einsichten in bezug auf die bildliche Darstellung, so bezogen sie sich sicher erst auf die allerelementarsten Wahrheiten. Wir wollen deswegen uns zu überzeugen suchen, ob aus den Bildern der Brüder van Eyck etwa auf die Kenntnis des Fluchtpunktsatzes für Tiefenlinien einer Ebene, speziell einer Boden-, Decken- oder Seitenfläche geschlossen werden kann. Gelegenheit dazu ergibt sich reichlich, da uns zunächst eine ganze Anzahl von Fußböden mit quadratischem Muster zur Verfügung stehen. Wir müssen uns also dieser etwas nüchternen Aufgabe unterziehen und beginnen mit dem ältesten Werke, an dem beide Brüder noch zusammen arbeiteten, dem Genter Altar.

Genter Altar. Außenseite. Zimmerinterieurs.

Brüssel. Museum.

Die linke Hälfte stellt einen leeren Innenraum dar; durch das Fenster eröffnet sich ein Ausblick auf eine Straße. Die Tiefenlinien des Fußbodens gehen durch einen Punkt, der auf der Umrahmung etwas über der Mitte des Fensters gelegen ist. Dieses Liniensystem kann direkt als mathematisch richtig gezeichnet gelten. Kern, der zuerst die von den Brüdern van Eyck und ihrer Schule angewandte Perspektive eingehend untersucht hat [4]),

4) G. Josef Kern, Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule. I. Die perspektivische Projektion. Leipzig Seemann. 1904. S. 11.

erwähnt merkwürdigerweise gerade dieses Beispiel nicht. Bemerken wir gleich, daß in dem Straßenbild die Gesimslinien der Häuser ziemlich regellos

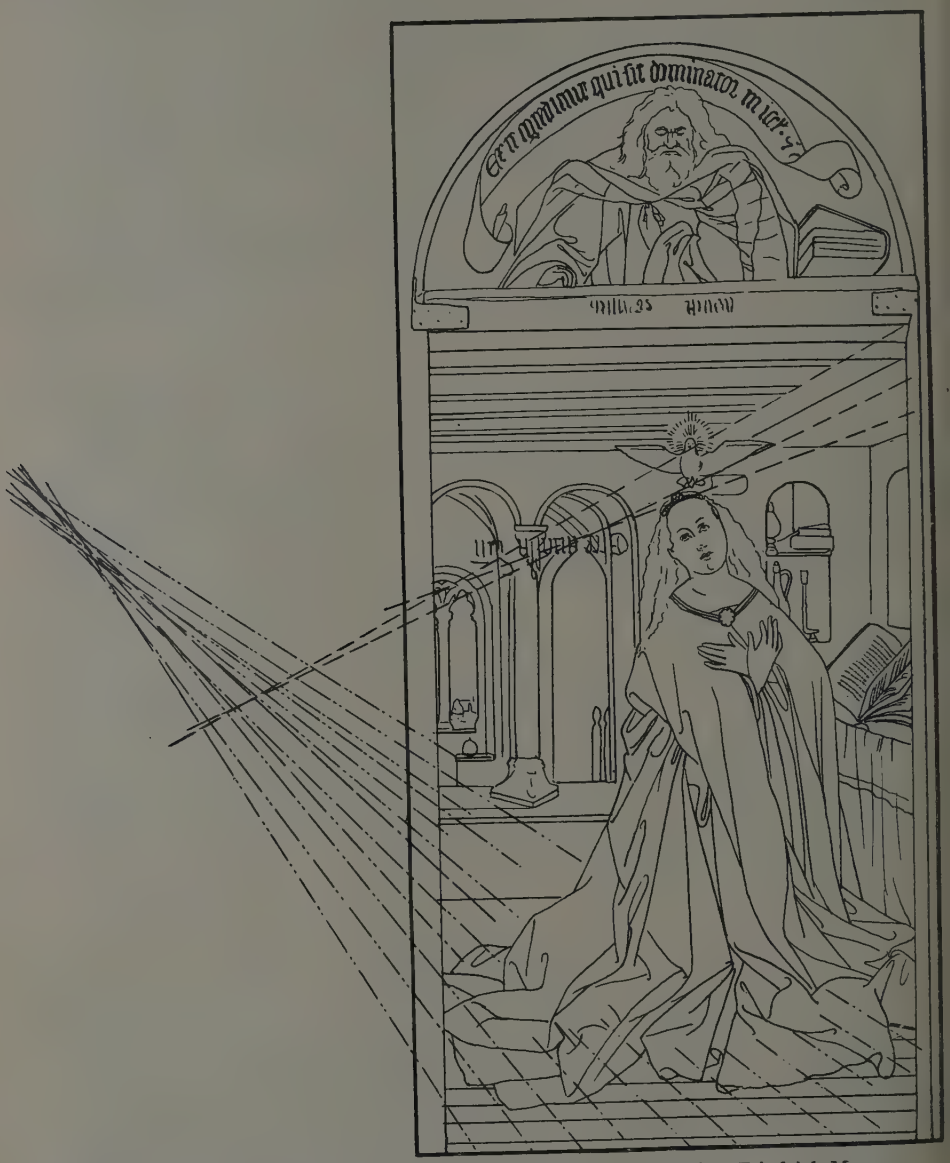

Abb. 1. Hubert und Jan van Eyck: Maria. Genter Altar. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

verlaufen und daß der Horizont, der sich nach dem Gesamteindruck für das Straßenbild ungefähr ergibt, jedenfalls tiefer liegt als der für das Interieur, so daß die Ansicht des Zimmers sicher nicht mit der der Straße zusammengeht.

Schon der Fußboden auf dem rechten Interieur — wir sehen in ein Zimmer mit gotischer Nische, Waschgerät und Handtuch — stimmt nicht mehr vollständig, indem die beiden äußersten Tiefenlinien rechts auch nicht angenähert mehr durch den Fluchtpunkt hindurchgehen, der sich für die übrigen Tiefenlinien zur Not noch angeben läßt.

Genter Altar. Außenseite. Maria.

Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum. Abb. 1.

In beiden Bildern laufen die Fußbodenlinien nicht in einem Punkte zusammen, sondern sie drehen sich nur allmählich, wenn man das Bild von der einen zur andern Seite durchmißt. Untersucht man die übrigen Bilder — die Abb. 2 gibt noch weitere Beispiele — so zeigt sich überall dieser Typus der Darstellung: die Tiefenlinien konvergieren nach einem »Fluchtgebiet«, wie man vielleicht sagen kann. Es erscheint der Schluß zulässig, daß man durch bloße Beobachtung des Wahrnehmungsbildes wohl nicht weiter als bis zu dieser Form der Darstellung gelangen kann. Erst das mathematische Gesetz liefert die exakte Darstellung, wobei allerdings die große Schwierigkeit zu überwinden ist, daß die Geraden den Fluchtpunkt ja nicht wirklich erreichen. Nach der Ausdrucksweise der neueren Geometrie wäre der Fluchtpunkt für ein System paralleler Linien eben das Bild des den Parallelen gemeinsamen unendlich fernen Punktes. Den zuerst erwähnten Fußboden auf dem Zimmerinterieur des linken Flügels muß ich dann allerdings als ein Spiel des Zufalls betrachten. Hatte der Künstler sich die Anschauung angeeignet, daß die Tiefenlinien im Bilde nach einem gewissen »Gebiet« zusammenlaufen oder eine gewisse Drehung ausführen, so konnte er zufällig dieses Gebiet auch einmal auf einen Punkt zusammenschrumpfen lassen.

Es ist dann aber fast selbstverständlich, daß die Brüder Eyck nun auch bei den Tiefenlinien im Raume das gleiche Näherungsverfahren anwandten, und dies bestätigt die Untersuchung der Bilder. Die Verkündigungsbilder enthalten nur wenige Tiefenlinien an der Decke, Abb. 1 zeigt drei solche Linien; in völlig ausreichender Weise aber liefern derartiges Material die weiteren Abbildungen.

Die Madonna des Kanzlers Rolin.

Paris. Louvre.

Gut zu verfolgen sind 14 Tiefenlinien der Bodenfläche und je einige von der rechten und linken Seitenfläche. Man bemerkt, daß diese Linien weder für sich je nach einem Fluchtpunkt konvergieren, noch alle zusammen diese Eigenschaft haben. Wohl aber kann man sagen, daß sie alle von außen

nach innen verlaufen oder daß wieder ein Fluchtgebiet vorhanden ist. Aus der Anschauung heraus, ohne theoretische Betrachtung, wird sich wiederum keine exaktere Darstellung ableiten lassen. Man kann also auch noch nicht von einem Horizont sprechen, für den die Architektur gezeichnet wäre, höchstens könnte man einen Streifen angeben, ein »Horizontgebiet«. Die Landschaft im Hintergrund zeigt einen weit in die Tiefe sich hinziehenden Strom; ihr Horizont wäre eine Linie, die etwa durch die Augen des Kanzlers geht. Nimmt man als Fluchtgebiet für den Fußboden die Partie zwischen der Brücke und der dahinterliegenden Insel, so ist die Landschaft immer noch von einem höheren Standpunkt aus gesehen als der Fußboden.

Auffallend schlecht, auch für die empirische Auffassung, steht der Sockel der linken der beiden mittleren Säulen im Bilde; auch die Lücken der Mauerbrüstung, speziell die mit dem Pfau, fallen ziemlich störend aus der Darstellung heraus.

Die Pala-Madonna. Brügge. Städtisches Museum.

Der quadratisch getäfelte Fußboden liefert höchstens ein Fluchtgebiet; die beiden Tiefenlinien des Baldachins der Madonna erreichen dasselbe kaum. Interessant ist die ganze Darstellung wegen der schwierigen perspektivischen Aufgabe, die sich der Künstler stellt: handelt es sich doch um die Wiedergabe eines runden Säulenumganges. Kern versucht es (l. c. S. 11), den Grundriß dieser Architektur anzugeben. Er kommt zu dem Schlusse, daß es sich um einen Rundbau mit 14 Säulen handelt, von denen 9 im Bilde zu sehen sind. Ich kann mich dieser Vermutung allerdings nicht anschließen. Zunächst nimmt er an, daß die beiden äußersten Säulen rechts und links nicht frontal d. h. mit einer Sockelfläche zur Bildebene parallel stehen, sondern gegen dieselbe etwas gedreht. Als Grund dafür kann in der Tat mit Recht angeführt werden, daß die Linien an der linken Seitenfläche des Sockels der rechten Säule von den Tiefenlinien des Fußbodens nach rechts abweichen. Aber freilich dürften dann die andern Kanten des Sockels nicht parallel zum unteren Rand des Bildes sein. Ich wäre deswegen eher geneigt, die Abweichung der linken Seitenlinien des Sockels als eine perspektivische Verzeichnung anzusehen, wie sie sich bei den Eycks ja öfter finden (beispielsweise der oben erwähnte Sockel in der Rolin-Madonna) und anzunehmen, daß die beiden äußersten Säulen rechts und links frontal, also mit einer Fläche des Sockels zur Bildebene parallel stehen. Dann erhält man auch eine einfachere Anordnung der Architektur, wie sie der in solchen Problemen doch noch ungeübten Zeit eher entspricht. Sicher unrichtig aber erscheint es mir, die zweite Säule von links als auch in dem vorderen Säulenkreis stehend anzunehmen, sie steht nach links hinausgerückt, ohne daß man freilich ihren Zusammenhang mit der übrigen Archi-

tektur angeben könnte. Nimmt man weiter an, daß durch die Madonna eine Säule verdeckt wird, so käme ich zu einem Halbrund von im ganzen 7 Säulen, wobei je eine rechts und links frontal das Bild begrenzen. Über das Verhältnis dieses Bildes zur Rolin-Madonna habe ich schon früher Betrachtungen angestellt 5).

Das Dresdener Reisealtärchen. Dresdener K. Galerie (Abb. 2).

Der Fußboden des Mittelbildes bestimmt ein relativ kleines Fluchtgebiet, nur die beiden äußersten Tiefenlinien links fallen aus dem System heraus. An der linken Wandfläche sind die Tiefenlinien zum Teil fast parallel. An der rechten Wand bilden die gleich hohen Kanten an den Kapitälen gar keine gerade Linie, sondern verlaufen treppenförmig. Bei den Tiefenlinien des Raumes kann deswegen hier nicht einmal von einem Fluchtgebiet die Rede sein. Trotzdem ergibt sich eine gute Raumwirkung, eine der besten von allen Interieurs der beiden Eyck. Die Statuen allerdings stehen nicht über den zugehörigen Säulen, sondern sie rücken nach dem Hintergrund zu immer weiter hinter die betreffenden Säulen.

Bei den Seitenflügeln ist die perspektivische Konstruktion eine ganz schlechte; namentlich auf dem linken stören die unterste und oberste der eingezeichneten Tiefenlinien, die viel flacher verlaufen müßten, geradezu die Raumwirkung.

Wenn nun trotz der so oft primitiven Zeichnung bei den Brüdern Eyck die Raumwirkung der Interieurs doch fast durchweg eine sehr gute ist, so liegt der Grund dafür in der ganz vortrefflichen Helldunkelbehandlung, welche die Schwächen der linearen Konstruktion zum Teil verdeckt. Das Helldunkel oder anders ausgedrückt die Ausbildung zusammenfassender Raumschatten begegnet uns auf allen erwähnten Bildern: in den Zimmerinterieurs der Außenseite des Genter Altars erfüllt es den unteren Teil der Räumlichkeit, so daß der Ansatz der Wand an die Bodenfläche fast nicht zu erkennen ist, es bildet sich zu dämmerigen Schatten im Zimmer der Maria aus, sowie an der Decke der Rolin-Madonna und in den Bogenhallen des Paele-Bildes.

Dagegen fehlt die Einheitlichkeit von Figuren und Raum vollständig; die Figuren sind durchweg viel zu groß für die Architekturen, welche eben lediglich als schmückender Hintergrund anzusehen sind: der Engel Gabriel und die Madonna könnten sich nicht erheben, ohne die Decke einzustoßen, die Heiligen in der Paele-Madonna reichen nahezu bis an die Kapitäle der Säulen.

5) Wiener Graphische Künste, Beilage, Jahrgang 1906, 1. Heft.

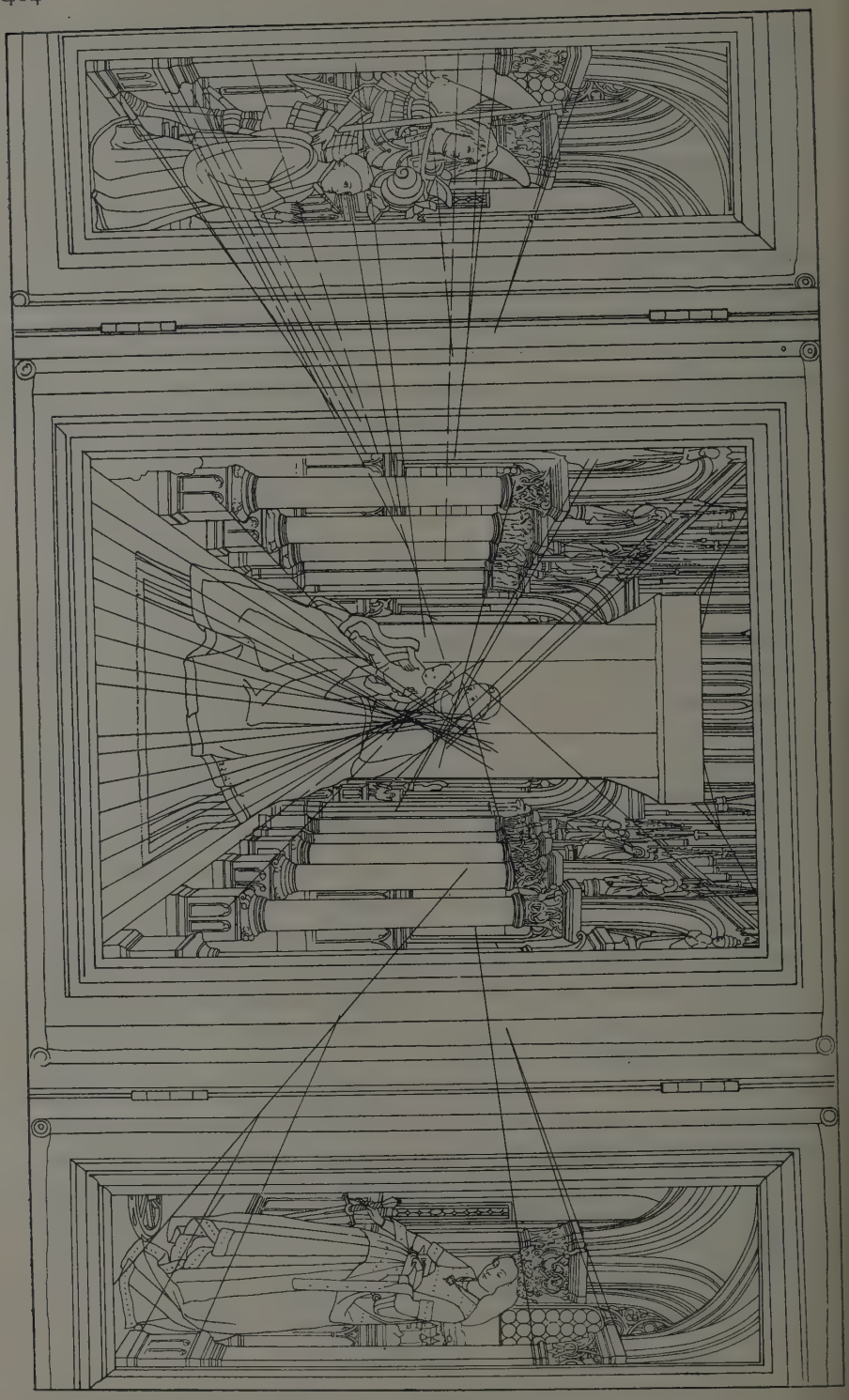

Abb. 2. Jan van Eyck: Das Reisealtärchen. Dresden, Kgl. Galleric.

Was die Landschaft betrifft, so ist sie am altertümlichsten im Mittelbilde des Genter Altars, der Anbetung des Lammes behandelt. Die ganze Wiese des Vordergrundes steigt fast vertikal an; der Brunnen des Lebens und der Altar mit dem Lamm sind übereinander angeordnet, jeder einzeln gesehen, und an der Wiese hängen weiter die Figuren des Vorder- und Mittelgrundes. An diese Wiese ist als Fernbild (gewissermaßen wie ein Aufriß) die allerdings ganz prachtvolle Landschaft des Hintergrundes angereiht mit den zahlreichen Baumgruppen und Hügeln, den als Ganzes gut dargestellten Zügen der Märtyrer und Märtyrerinnen und der stolzen Stadt als Abschluß. Doch zeigt sich hier ein gewisses Unvermögen, die Raumtiefe anders als durch Überschneidung zum Ausdruck zu bringen. Keines der vielen Gebäude ist ganz zu sehen, sondern stets überschnitten von davor befindlichen Kulissen.

Weit vorgeschrittener erscheint die Landschaft und überhaupt die ganze Raumbehandlung in der Rolin-Madonna. Hier hat Eyck einen Typus geschaffen, der wohl für längere Zeit maßgebend blieb [6]). Die kleinen Ausblicke auf den Außenflügeln des Genter Altars (z. B. in der Verkündigung Abb. 1) müssen als die Vorläufer desselben angesehen werden. An einen teilweise im Dämmerlicht gehaltenen abgeschlossenen Innenraum schließt sich eine weit ausgedehnte, sonnige Landschaft. Der starke Kontrast zwischen diesen beiden Motiven gehört zu den wirkungsvollsten Mitteln, deren sich hier der Künstler bedient. Wiederum wird an den Vordergrund die als Fernbild behandelte Landschaft herangeschoben. Der im Mittelgrund befindliche Burghof könnte die Überführung besorgen. Da aber die beiden Männer an der Brüstung viel zu klein gegeben sind, so wird die Gartenmauer viel zu weit hinausgeschoben und infolge der dadurch entstehenden Unklarheit der räumlichen Anordnung dominiert doch nur Vorder- und Hintergrund. Allgemein kann man sagen, daß gerade die Überführung des Vordergrundes in den Hintergrund durch den Mittelgrund das Hauptproblem in der Raumdarstellung repräsentiert. Der noch primitive Künstler gibt den Vordergrund ohne starke Größenunterschiede und weiter den stark verkleinerten Hintergrund. Weiter darf man nicht übersehen, daß die Figuren und der Raum bei den Eycks ja noch nicht als Einheit gesehen werden. Der moderne Beschauer der Rolin-Madonna dagegen sucht ganz von selbst nach einem Ausweg, das Bild einheitlich zu erfassen. Man mag sich dann vorstellen, daß der eigentliche Vorgang in einem hochgelegenen Gemache, auf einem Söller sich abspielt, von wo aus man einen weiten Überblick über

---

[6]) von Schubert-Soldern, Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch: ein Beitrag zur niederländischen Landschaftsmalerei. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 46. Straßburg (Heitz). 1903.

die Landschaft hat. Dann wird der Mittelgrund in der Tat verdeckt, und es ergibt sich ungefähr die Eycksche Anordnung. Das Problem der Darstellung des Mittelgrundes wäre bei einer solchen Gruppierung freilich nicht g e l ö s t, sondern u m g a n g e n.

Was im übrigen die Behandlung der Landschaft in der Rolin-Madonna betrifft, so herrscht das Mittel der Überschneidung nicht mehr so vor wie im Genter Altar. Links und rechts spielt es ja noch eine große Rolle, aber in der Mitte ist das Flußtal durch die Windungen des Stromes in die Tiefe geführt und die begrenzenden Höhen kommen namentlich auf der rechten Seite durch die Bodenlinien zur Darstellung: die Form wird durch auf ihr gelegene Kurven veranschaulicht.

Daß in der Tat Eyck das Ausfallen der Mittelschicht im Bilde nicht störend empfindet oder nicht imstande ist, sie richtig einzufügen, beweist schlagend das Bildchen der h. Barbara vom Jahre 1437 (Antwerpen, Museum). Die Heilige sitzt auf einer kleinen Erhöhung und ist aus geringer Entfernung gesehen zu denken. Das folgt aus der starken Vergrößerung des Faltenwurfs ihres Kleides. Der Turm hinter ihr ist dagegen nahezu im Aufriß gegeben, also für eine sehr große Entfernung des Beschauers, und wirkt im übrigen ganz flach; sein Horizont läge etwa in der Höhe der ersten Galerie, also viel höher als der, welcher für die Heilige genommen ist. Zwischen der Heiligen und dem Turm ist eine ganze Schicht ausgefallen, wie wenn hinter dem Hügel, auf dem sie sitzt, eine große weite Kluft wäre. Die Landschaft zeigt eine sehr gute Durchbildung, die Überschneidungen treten ganz zurück zugunsten der Ausbildung horizontaler oder abgeböschter Flächen.

Fassen wir zum Schluß alle Einzelheiten zusammen, so ergibt sich für die Brüder van Eyck folgendes:

Weder Hubert noch Jan van Eyck verfügen über theoretische Kenntnisse in bezug auf die bildliche Darstellung. Dies ist der Hauptunterschied gegenüber der Untersuchung von Kern, der eben Gesetze schon angewendet sieht, wo man noch nicht davon sprechen kann. Wohl aber ist die Beobachtung dieser beiden Künstler eine so scharfe — und der Kopf des Kanonikus van der Paele beweist dies ja schon allein —, daß sie aus dieser heraus zu einer empirisch verhältnismäßig richtigen und wenigstens von ganz störenden Fehlern freien Darstellung gelangen, welche gegenüber der früheren Periode einen bedeutenden Fortschritt vorstellt. Sie orientieren die Tiefenlinien im großen und ganzen genommen richtig von innen nach außen, so daß man unter Umständen von einem Fluchtgebiet sprechen kann. Dem einzelnen Objekt gegenüber halten sie einen Standpunkt fest, dagegen erscheinen Landschaft, Figuren und Raum nicht einheitlich gesehen. Ihre vorzügliche Raumwirkung erreichen sie weniger durch lineare Mittel als durch ein fein nuanciertes Helldunkel.

Roger van der Weyden (etwa 1400—1464).

5. Noch gleichzeitig mit den Brüdern van Eyck war in Brüssel Roger van der Weyden tätig, und da er ein ziemlich hohes Alter erreichte, so ist er für die Zeit nach Jan van Eycks Tode der Hauptvertreter der niederländi-

Abb. 3. Roger van der Weyden: Die Anbetung der drei Könige. Mittelbild. München, Pinakothek.

schen Kunst. Wir können ihn genügend kennen lernen aus dem großen Dreikönigsaltar.

Die Anbetung der 3 Könige. München. Pinakothek (Abb. 3).

Mittelbild. Die Ruine bietet mit ihren vielen Mauerfugen ein fast schulmäßiges Beispiel. Verlängert sind in Abb. 3 die Tiefenlinien am

Mauerwerk des Fensters rechts, sowie die am zweiten Fenster von rechts. Das zu beobachtende Diagramm ist in beiden Fällen das gleiche: die Linien gehen nicht durch einen Punkt, sondern sie drehen sich allmählich, wenn man die Mauer von unten nach oben durchläuft. Auch sind die beiden Liniensysteme, obschon sie der gleichen Ebene angehören, nicht in einen Zusammenhang gebracht. Die Folge ist, daß die Wand in der Mitte gebrochen erscheint. Weiter hat man sich die beiden Seitenwände des Stalles doch sicher p a r a l l e l zu denken, tatsächlich öffnet sich aber der Stall gegen den Beschauer zu nach außen, die Wände scheinen auseinander zu gehen, weil auch die linke Wand in bezug auf ihr Fugensystem in ähnlicher unabhängiger Weise behandelt ist.

Auch sonst wird eine Kontrolle der räumlichen Anordnung manche Widersprüche aufdecken. So sind die Hauptfiguren alle im Vordergrunde angeordnet und zwar eigentlich in zwei Schichten: die vorderste enthält den h. Josef links, den knienden und den links stehenden König; in einer zweiten Schicht wären zu denken Maria und der dritte der Könige: aber bei dieser Anordnung müßte sich der kniende König nach rückwärts wenden, um das Kind zu küssen, während er im Bilde so dargestellt ist, als wenn er in der zweiten Schicht sich befände neben Maria und nach vorne sich beugend den Arm des Kindleins ergreift.

Ferner wird der mittlere Pfeiler des Stalles, an dem sich merkwürdigerweise ein Kruzifix befindet, durch die Beschattung so weit zurückgedrängt, daß man ihn nur schwer in die Ebene der beiden mittleren Pfeiler rechts und links bringt, in die er doch gehört. Hinter diesem mittleren Pfeiler steht die Kuh und hinter dieser ein Esel, der aber trotzdem mit seinem Kopfe bis vor zur Madonna reicht.

Die Seitenteile. Auf dem linken Flügel, der Verkündigung, verlaufen die Tiefenlinien des Fußbodens zum Teil fast parallel; die Tiefenlinien der linken Seitenwand konvergieren zwar einigermaßen, aber noch nicht so, daß man von einem Fluchtgebiet sprechen könnte. Auffallend erscheint die ganz altertümliche Begrenzung des Bildes am linken und oberen Rande, die in ihrer fast parallel-perspektivischen Behandlung nahezu an die Art des 14. Jahrhunderts erinnert. Infolge der unnatürlichen Verzerrung der linken Wand ist die Raumwirkung eine ziemlich ungünstige, zumal auch ein Helldunkel wie etwa bei den Eycks fehlt.

Der rechte Seitenflügel stellt die Darbringung Jesu im Tempel dar. Die Tiefenlinien am Fußboden links unten verlaufen verhältnismäßig richtig, dagegen ist die rechte Wand wieder fast regellos und ohne Gefühl für perspektivische Wirkung gezeichnet. Daß man den dargestellten Raum von innen und rechts gleichzeitig von außen sieht, entspricht wiederum der noch primitiven Auffassung des Interieurs.

Es ist ziemlich sicher, daß Roger im Jahre 1449 nach Italien ging, um das große Jubiläum in Rom mitzufeiern. Da ferner die auf dem Dreikönigsaltar (Mittelbild) dargestellte Stadt Middelburg sein soll, das erst zwischen 1450 und 1460 gegründet wurde, so dürfte dieses Werk wohl der letzten Zeit des Künstlers angehören [7]). Hätte also Roger bei seinem Aufenthalte in Italien sich theoretische Kenntnisse angeeignet, so müßten sie in dem Dreikönigsaltar zutage treten. Wir begnügen uns deswegen mit der Analyse dieses Werkes. Es ergibt sich als Resumé:

Roger van der Weyden ist in bezug auf perspektivische Darstellung ebenso Empiriker wie die Brüder van Eyck; seine Beobachtung ist aber eine viel weniger scharfe, so daß seine Konstruktionen weit altertümlicher anmuten, seine Raumbehandlung zeigt vielfach Unklarheiten und entbehrt der feinen und raumbildenden Helldunkelwirkung.

Der Meister von Flémalle. (Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts.)

6. Während wir über die Brüder van Eyck und über Roger van der Weyden einige, wenn auch kärgliche historische Nachrichten besitzen, wurde die Existenz dieses Meisters von Hymans und Bode lediglich aus seinen Werken abgeleitet. Da sich aber daraus, wie Tschudi [8]) gezeigt hat, eine künstlerisch scharf umrissene Persönlichkeit ergibt, so ist es notwendig, diesen Meister ebenfalls heranzuziehen. Es wird sich zeigen, daß er sich von den bisher betrachteten Künstlern in sehr vielen Punkten unterscheidet. Von dem Triptychon der Gräfin Mérode in Brüssel, nach dem dieser Künstler anfangs als der Meister des Mérode-Altars bezeichnet wurde, sind Photographien kaum zu erhalten. Die Madonna in der Sammlung Salting, London, bietet für eine perspektivische Untersuchung wenig Anhaltspunkte. Dagegen erweisen sich die beiden im Prado-Museum in Madrid befindlichen Bilder als sehr geeignet, und sie dienen in erster Linie als Grundlagen für die folgenden Betrachtungen.

Altar des Magister Heinrich von Werl. Madrid. Prado (1438).

Die wenigen Tiefenlinien des Fußbodens links unten liefern ein Diagramm, wie es sich auch bei Roger van der Weyden findet, ebenso die durch die Stufen rechts unten gegebenen Tiefenlinien. Dagegen ist das Tonnengewölbe auffallend richtig gezeichnet: seine Fugen bestimmen ein nicht sehr ausgedehntes Fluchtgebiet. Die beiden Fenster endlich liefern ein

7) Karl Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig 1906. S. 67.

8) Hugo von Tschudi, Der Meister von Flémalle. Jahrbuch der k. preußischen Kunstsammlungen, Bd. 19, 1898, S. 8—34, S. 89—116.

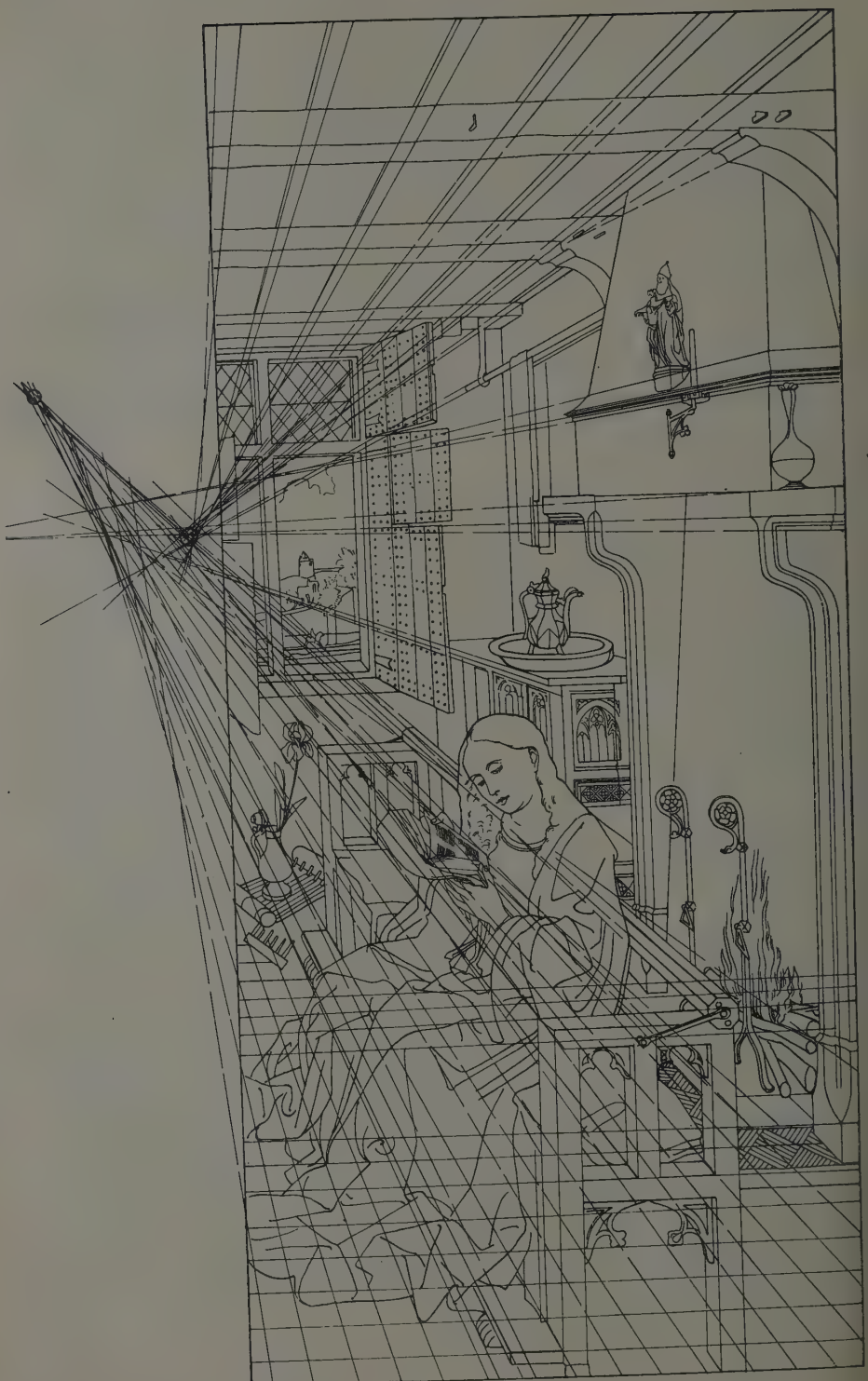

Abb. 4. Der Meister von Flémalle: Die hl. Barbara. Madrid, Prado.

von diesem verschiedenes neues Fluchtgebiet, welches so klein ist, daß man schon von einem Fluchtpunkt sprechen könnte.

Die h. Barbara. Madrid. Prado (1438). (Abb. 4.)

Die zahlreichen Tiefenlinien des Fußbodens verlaufen ziemlich regellos, zum Teil fast parallel. Dagegen liefern die Linien der Decke wieder ein Fluchtpunktgebiet oder auch, wenn man will, einen Fluchtpunkt. Für die rechte Seitenwand ergibt sich dagegen kaum ein Fluchtgebiet, wobei auch der Übelstand sich geltend macht, daß an der Cheminée die Gesimslinien rechts und links nicht in eine Gerade fallen. Auch für die Bank fallen diese zusammengehörigen geradlinigen Stücke nicht ganz in eine Gerade; trotzdem kann man auch für die Bank von einem Fluchtpunkt sprechen, der links außerhalb des Randes und noch hoch über dem Horizont der Landschaft liegt. Würden nicht die Fußböden dagegen sprechen, so wäre man fast versucht, bei dem Meister von Flémalle theoretische Kenntnisse anzunehmen: so bleibt immerhin noch die Tatsache bestehen, daß er durch die Genauigkeit seiner Beobachtung zu empirischen Konstruktionen gelangt, die in manchen Fällen die gesetzmäßige Darstellung erreichen, und er übertrifft hierin Roger van der Weyden und auch die Brüder Eyck.

Im übrigen geht er bei der Wiedergabe eines Innenraumes von ganz anderen Gesichtspunkten aus als etwa Jan van Eyck. Dieser wirkt wenig durch die Linie, vor allem dagegen durch die Raumschatten. Demgegenüber betont der Meister von Flémalle die Linie sehr stark und weist ihr in bezug auf die Tiefenwahrnehmung eine wichtige Rolle zu. Er scheut sich nicht, die Tiefenlinien in langer Ausdehnung und in fast unschöner oder aufdringlicher Weise im Bilde zu verwenden, wie beispielsweise in der Bank auf Abb. 4 oder auch in dem Mittelbilde der Verkündigung (Brüssel, Sammlung Mérode). Weiter erreicht er seine starke Raumwirkung dadurch, daß er entsprechende Objekte in charakteristischer Lage uns vorführt. Indem wir gezwungen werden, uns diese Objekte selbst, sowie dieselben in ihrer gegenseitigen Lagenbeziehung vorzustellen, erleben wir auch den Raum, den sie erfüllen. Dies ist also eine plastische Raumdarstellung, während Jan van Eyck optische Mittel wählt. Die vielfach benutzte Überschneidung und die Betonung der verschiedenen Ebenen durch halbgeöffnete Tür- und Fensterflügel wirken im gleichen Sinne. Auf dem Bilde des Heinrich von Werle wären als Beispiele dafür zu nennen: Die Troddel des Magisters direkt im Vordergrunde, die zurückgeschlagene Tür hinter ihm, von der oben wieder ein Teil sich abbiegt, der Fensterladen links, der unten in das Zimmer hineinragt, in seiner oberen Hälfte aber zurückgeschlagen ist, die Zwischenwand, welche an der Rückwand noch ein Fenster oder einen Wandschrank zum Teil frei läßt, von dem der eine Laden wieder geschlossen, der

andere halbgeöffnet erscheint, endlich das Gebälk der Decke und die davon überschnittene Statue.

Auf dem Barbarabilde (Abb. 4) kann man als Belege anführen: die beiden Holzzapfen und den Eisenhaken am vordersten Balken der Decke, das Gefäß, die Statue und den Leuchter am Kamin, den Schemel mit dem Kruge und wiederum die Fensterläden, die namentlich auf der linken Seite auffällig in den Bildraum hereinragen.

Ebenso sind auf dem Mérode-Altar (Mittelbild) die beiden Leuchter am Kamin senkrecht gegeneinander gestellt und die Fensterläden wieder verschieden geöffnet. Auf dem rechten Flügel sind es die in das Innere des Zimmers an die Decke hinaufgeschlagenen Läden und der ins Freie hinausgehende Klapptisch mit der Mausfalle, auf dem linken Flügel die zurückgeschlagene Tür des Zimmers und die der Mauer im Hintergrund, welche dieser raumschaffenden Tendenz dienen. Die ganze Wirkung des Interieurs erinnert fast ein wenig an Pieter de Hooch, wenn es erlaubt ist, Kunstwerke so verschiedener Zeiten in Parallele zu setzen.

Eine große Sorgfalt verwendet der Künstler dann aber weiter auf die Konstruktion der Schlagschatten: er unterscheidet zwischen Kern- und Halbschatten, indem er den dunkleren Kernschatten mit dem helleren Halbschatten rändert. Das kann man z. B. auf dem Barbarabilde an dem Handtuch und an der Bank im Vordergrunde rechts sehr gut verfolgen. Sorgfältig sind überall die Schlagschatten der einzelnen Objekte, z. B. der Kanne auf dem Stollenschränkchen, des Leuchters, Gefäßes und der Statue am Kamin, eingetragen. Das Kaminfeuer bildet wieder seine eigenen Schatten aus.

Weniger minutiös sind die Schatten auf dem Werl-Bilde behandelt, das Mittelbild des Mérode-Altars zeigt sie in gleicher Weise wie das Barbarabild.

Diese Vorliebe für Schlagschatten und überhaupt für die plastische Herausarbeitung der Form hat dann zur Folge, daß der Meister von Flémalle das Helldunkel weniger bevorzugt. Denn die Raumschatten zerstören die Einzelform und unterstützen die Raumwirkung im Ganzen. Wir finden bei unserm Meister keine so dämmerig gehaltenen Räume, wie etwa am Genter Altar beim Marienbild der Verkündigung oder beim Arnolfini-Bild oder der Madonna des von der Paele. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß der Meister von Flémalle das Helldunkel gar nicht kennt; hie und da findet es sich sogar in sehr wirkungsvoller Weise verwendet.

So ist z. B. auf dem Mérode-Altar am rechten Flügel die Werkstatt des h. Josef als Ganzes dunkel gegen die sonnige, durch das Fenster sichtbare Landschaft gehalten. Auch auf dem Mittelbilde können wir zusammen-

gehaltene Schatten beobachten, so unter dem Tische. Das Werl-Bild zeigt an den Köpfen gute Helldunkelbehandlung in den beschatteten Hälften; namentlich fällt aber das kleine Spiegelbild auf, das ganz malerisch durchgeführt ist. In der Salting-Madonna (London) zehrt das Dunkel des Kamins die Formen des Feuerzeugs fast ganz auf, so daß nur einige Reflexe aus ihm hervorschimmern.

Wie sich unser Meister dem Freiraum gegenüber verhält, dessen Darstellung durch plastische Mittel weit schwieriger zu erreichen, läßt sich bei dem Mangel ihm sicher zuzuschreibender Landschaften nicht sagen. Auf der Kreuzabnahme (Liverpool, Royal Institution) ist die Raumbehandlung jedenfalls eine ziemlich altertümliche, namentlich auf dem Mittelbilde, wo die Figuren an den steil ansteigenden Boden förmlich angelehnt sind.

Die auf dem Barbara- und Werl-Bild, sowie auf der Salting-Madonna zu beobachtenden Ausblicke durch die Fenster sind ganz wie bei den Eycks als reine Fernbilder eingefügt.

Als Resultat hat sich also ergeben:

Der Meister von Flémalle verfügt auch über keine theoretischen Kenntnisse, wohl aber über eine so exakte Beobachtung, daß er durch seine empirischen Konstruktionen die korrekte Darstellung manchmal fast erreicht und die Brüder Eyck in dieser Hinsicht übertrifft. Er bevorzugt das lineare Element und die plastische Darstellung des Innenraumes, in dem er namentlich die Schlagschatten sorgfältig wiedergibt; doch bringt er auch hie und da Raumschatten und Helldunkel in wirkungsvoller Art zur Anwendung.

Dirk Bouts (etwa 1410—1475).

7. Dirk Bouts ist in Haarlem geboren und zog später nach Löwen, wo er als Stadtmaler bis zu seinem Tode lebte. Er ist der erste holländische Künstler, den wir zu besprechen haben. In Löwen befindet sich auch sein berühmtestes Werk:

Das Abendmahl. Löwen. Peterskirche (Abb. 5).

Verlängert man die zahlreichen Tiefenlinien des Fußbodens und läßt nur einige äußerste rechts und links, die wegen der zur Verfügung stehenden Stücke ohnedies bloß ungenau zu zeichnen sind, weg, so gehen die übrigen durch einen Punkt. Verfährt man ebenso mit der Decke und mit den beiden Seitenwänden, so erhält man als Fluchtpunkt der in diesen Ebenen liegenden Tiefenlinien den gleichen Punkt; dies ist also der Augpunkt der Darstellung. Das Bild hat folglich auch einen Horizont, nämlich die durch den Augpunkt gehende Horizontale. Derselbe liegt sehr hoch, etwa in $^{8}/_{11}$ der Bildhöhe und das ganze Bild ist einheitlich auf ihn bezogen.

Es kann kein Zweifel darüber aufkommen, daß hier eine theoretische Einsicht vorliegt, und man wäre zunächst geneigt, zu glauben, daß Bouts den Satz von dem gemeinsamen Fluchtpunkt der Tiefenlinien des ganzen

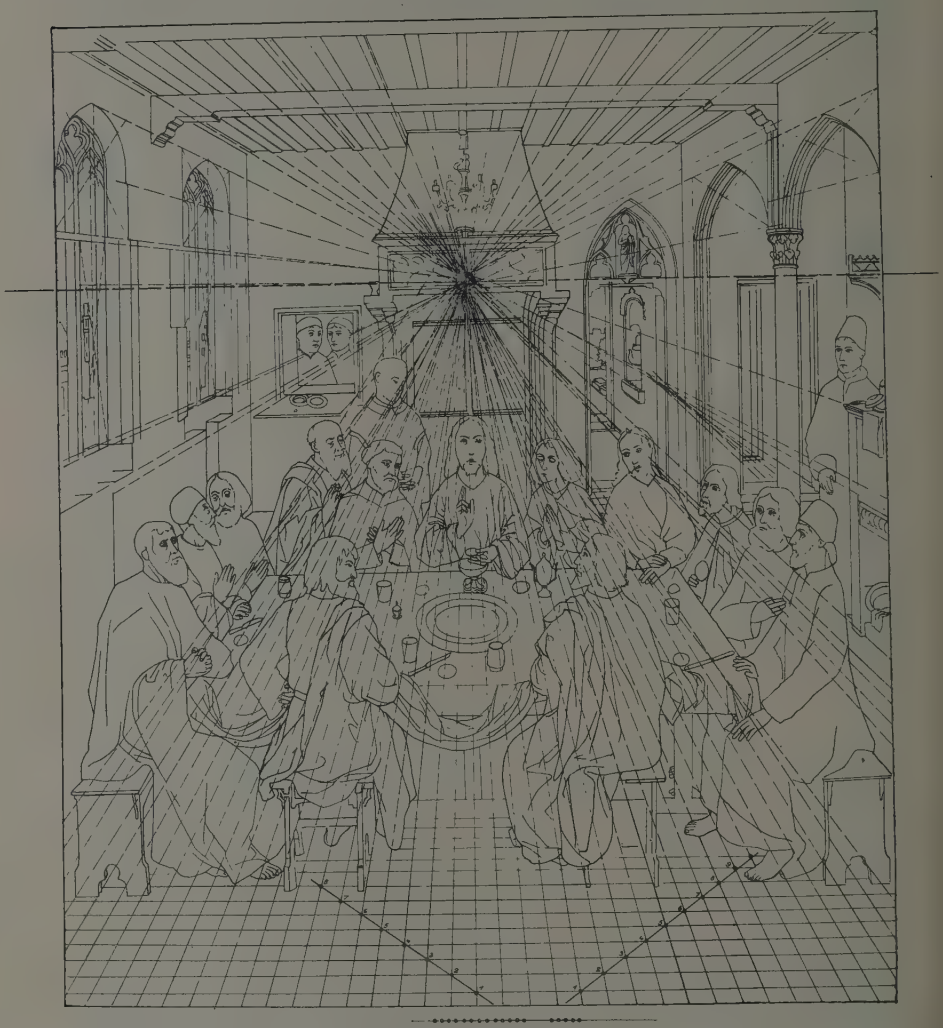

Abb. 5. Dirk Bouts: Das Abendmahl. Löwen, Peterskirche.

Raumes kennt. Wir werden aber auf Grund späterer Ergebnisse hier doch eine Beschränkung eintreten lassen müssen. Das Bild ist in den Jahren 1464—1467 hergestellt. Spätestens um diese Zeit sind also in den Niederlanden theoretische Kenntnisse in der Perspektive anzunehmen.

Der Fußboden unseres Bildes trägt ein Muster, das im wesentlichen auf Quadrate zurückgeht; die auf einer Tiefenlinie liegenden Ecken dieser Quadrate geben also das Bild einer senkrecht zur Bildebene gelegenen Skala oder kurz einen Tiefen-Maßstab. Wir wollen denselben auf seine Richtigkeit kontrollieren, wobei wir allerdings eine sehr bekannte Vorschrift aus der Perspektive als bekannt voraussetzen: man hat auf dem Horizont irgendwo einen Punkt anzunehmen und durch ihn und die einzelnen Punkte des Maßstabes die Verbindungslinien zu ziehen. Auf irgend einer horizontalen Linie müssen dann diese Verbindungslinien gleichgroße Stücke liefern. Diese Probe ist auf Abb. 5 für die Tiefenlinie, welche durch die Ziffer 3 der links eingetragenen Linie des Fußbodens geht, und für die unten am Rande angenommene Parallele durchgeführt. Soweit es die leider sehr starke Verkleinerung noch erkennen läßt, sind die erhaltenen Stücke so ziemlich gleich und das gleiche Resultat lieferten weitere an der Photographie vorgenommene Konstruktionen.

Man hat aber noch ein weit schärferes Mittel, die Genauigkeit der Konstruktion zu kontrollieren. Bei exakter Zeichnung eines derartig quadratisch gemusterten Fußbodens müssen nämlich die Diagonalen aller Quadrate selbst wieder in eine Gerade fallen. Auf unserem Blatte sind zwei dieser Linien eingezeichnet. Man erkennt, daß für die links gezeichnete Diagonallinie die Ecken 1, 2, 3...7 in der Tat in eine Gerade fallen, für die Ecke 8 aber und für weitere Ecken stimmt dies nicht mehr. Auf der rechts eingetragenen Diagonallinie liegen ebenso die Punkte 1, 2, 3...8, während die Ecke 9 sowie die folgenden nicht mehr auf diese Gerade fallen. Wir wollen diese Kontrolle im folgenden kurz die »Diagonalenprobe« nennen. Sie liefert uns im vorliegenden Falle das Resultat, daß der vordere Teil der Bodenfläche richtig gezeichnet wurde; erst gegen den Mittelgrund zu ergeben sich Abweichungen. Man könnte deswegen zu der Annahme veranlaßt werden, daß Bouts ein Näherungsverfahren für die Konstruktion eines Tiefenmaßstabes kannte, das mit zunehmender Tiefe ungenauer wird. Auch andere an dem Bilde vorgenommene Stichproben liefern auffallend genaue Resultate. So kann man z. B. nachprüfen, ob die Scheitel der gotischen Spitzbogen an den Fenstern der linken Wand in der Tat perspektivisch in der Mitte liegen und ob das Gleiche an der rechten Wand der Fall ist. Die im Bilde durchgeführte Konstruktion erweist sich fast genau als richtig: die betreffenden Scheitel müßten nur um ein wenig nach der Tiefe verschoben sein. Bei allen Punkten müßte die Verschiebung in derselben Richtung erfolgen. Auch hieraus wird man auf die Anwendung gewisser Regeln schließen, mögen diese nun ganz oder nur teilweise richtig sein.

Beachten wir noch, daß der Fußboden in dem kleinen Raume ganz rechts mit der zum Teil geöffneten Tür auffallenderweise nicht nach dem

gleichen Augpunkt orientiert zu sein scheint, soweit sich das aus den allerdings unsicheren Linien beurteilen läßt. Bestimmt man nach dem Vordergrund die Distanz, für welche die ganze Darstellung durchgeführt ist, so ergibt sich dieselbe als etwas kleiner als die Höhe des Bildes: das ist allerdings ein sehr kleiner Wert und dies bedingt die starke Verkürzung des Raumes nach der Tiefe.

Was das Verhältnis der Figuren zum Raume betrifft, so gewinnen wir darüber präzise Aufschlüsse, wenn wir über die Höhe der Bank, auf der beispielsweise die Apostel links sitzen, irgend eine Annahme machen. Nehmen wir deren Höhe rund = 50 cm, so ergibt sich für die Höhe des Horizontes 2,90 m und für die des Zimmers 4,60 m. Die sitzenden Figuren, z. B. der äußerste Apostel links, erreichen dann eine Höhe von etwa 1,70 m. Das ist etwas viel. Denn ein Mann von der Größe 1,80 m ist sitzend etwa 1,40 m hoch. Die Figuren sind also 2 m und darüber, d. h. wohl stark über dem Durchschnitt. Das stimmt auch damit zusammen, daß sich für das Stollenschränkchen rechts eine Höhe von nahezu 1,80 m ergibt, wobei noch berücksichtigt ist, daß es eine Stufe höher steht. Daß die Figur Christi außerdem alle andern überragt, hat noch in der älteren Kunstauffassung seinen Grund. Trotz alledem gehen die Figuren doch im ganzen und großen mit dem Raume zusammen und können als einheitlich mit ihm gesehen aufgefaßt werden.

Das Passahmahl. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 6).

Man erwartet nun, daß dieses weit kleinere Flügelbild zum vorigen Mittelteil ebenso genau konstruiert sein wird. Das Resultat der genauen Untersuchung ist zunächst aber eine Enttäuschung. Die Tiefenlinien der Bodenfläche des Hauptraumes, in dem die Feier stattfindet, liefern einen Fluchtpunkt, aber schon die Decke bestimmt einen davon verschiedenen, die linke Seitenwand, der Kamin und das Schränkchen lassen kaum ein Gesetz erkennen. Betrachtet man endlich noch den Vorraum links, so ergibt sich für dessen Bodenfläche durch Verlängerung der Tiefenlinien ein dritter Fluchtpunkt, der wieder tiefer gelegen als der erste. Diese drei Fluchtpunkte gehören auch nicht dem gleichen Horizont an.

Bringt man dies in Zusammenhang mit der analogen Erscheinung beim Abendmahl, wo auch der Nebenraum konstruktiv eigens behandelt war, so könnte man fast zu der Meinung gelangen, der Künstler halte die Einheitlichkeit der Konstruktion bloß für einen Raum nötig; für einen zweiten Raum aber könne man wieder einen neuen Augpunkt wählen. Dem modernen Beurteiler erscheint das freilich naiv, allein in einer Zeit, die theoretischen Betrachtungen noch sehr fremd gegenüberstand, wäre dies immerhin denkbar.

Beschränken wir uns auf den Hauptraum und betrachten bloß die Bodenfläche mit ihrem Fluchtpunkt, so läßt sich aus dem wieder quadratisch,

Abb. 6. Dirk Bouts: Das Passahmahl. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

aber einfacher gemusterten Fußboden wie oben ein Tiefenmaßstab ableiten. Die Tiefenlinie der Bodenfläche, welche direkt rechts neben der linken Fuß-

spitze des links zu äußerst stehenden Mannes vorbeiführt, liefert auf der am unteren Rande gezogenen Parallelen wieder eine Skala, welche etwas schlechter stimmt als beim Abendmahl.

Die Diagonalenprobe aber versagt nahezu vollständig, meist liegt schon die dritte Ecke nicht mehr auf der Verbindungslinie der ersten und zweiten, wie die linke der zwei in der Tafel eingetragenen Linien zeigt.

Da das Bild nicht für einen einheitlichen Augpunkt angelegt ist, so läßt sich eine Beurteilung der Größenverhältnisse der Personen in strenger Weise nicht durchführen. Um wenigstens zu einer ungefähren Abschätzung zu gelangen, kann man etwa einen zwischen dem Fluchtpunkt der Bodenfläche und dem der Decke gelegenen mittleren Punkt als wirklichen Augpunkt benutzen. Es zeigt sich dann, daß der zweite Mann von links herein größer als der äußerste links, und daß namentlich die zweite Frau von rechts erheblich größer als die Frau rechts am Rande. Nimmt man also an, daß die Personen in natura alle so ziemlich gleich groß, so wären die rückwärtigen Personen alle etwas zu groß gehalten. In der Tat sind die sechs Personen nicht mehr so gut mit dem Raume in Zusammenhang zu bringen wie auf dem Abendmahlsbild; auch tritt das architektonische Moment viel stärker zurück und die Figuren gewinnen entsprechend an Bedeutung. Das Gottesurteil vor Kaiser Otto III. Brüssel. Museum.

Die Tiefenlinien des Fußbodens bestimmen ziemlich gut einen Fluchtpunkt, die der Decke, wenn man die nur ganz ungenau zu bestimmenden links außen wegläßt, einen zweiten davon verschiedenen. Am Bilde selbst wären die Mittelpunkte der beiden Kreise fast 8 dm von einander entfernt. Außerdem lassen sich noch durch entsprechende Punkte der vorderen und hinteren Verzierung oben an der Decke zahlreiche Tiefenlinien legen. Diese laufen aber ziemlich verwirrt und geben kaum zu einem Fluchtgebiet Veranlassung; wegen der zweifelhaften Natur der vorderen Verzierung sollen diese Tiefenlinien unberücksichtigt bleiben. Der Thron des Kaisers ist nicht einheitlich für einen Fluchtpunkt konstruiert, höchstens könnte man für die Linien des Sockels einen solchen angeben. Das Bild ist nach 1468 fertig gestellt — in diesem Jahre erhielt der Maler von dem Rat von Löwen den Auftrag —, also später als das Abendmahl. Da bei dem Gottesurteil nun die Fluchtpunkte des Bodens und der Decke wieder getrennt erscheinen, so bleibt kaum etwas anderes übrig, als anzunehmen, daß die Einheitlichkeit der linearen Konstruktion beim Abendmahl doch mehr zufälliger Art ist, in dem der Künstler den Fluchtpunkt der Bodenfläche nur sehr nahe mit dem der Decke zusammenfallen ließ. Doch bleibt immer noch die Tatsache bestehen, daß Bouts die Tiefenlinien der Boden- und Deckflächen ganz sicher unter Benutzung eines Fluchtpunktes konstruiert hat.

Die Abbildung bietet übrigens noch eine andere Überraschung: in dem quadratischen Fußbodenmuster sind nämlich die Diagonalen als Gerade durchgezogen, wenigstens für die Haupteinteilung und diese Linien gehen so ziemlich durch einen Fluchtpunkt, der nahe unter dem Horizont durch den Fluchtpunkt der Decke liegt. Dieser neue Fluchtpunkt wäre der Distanzpunkt, wenn er als in dem Horizont der Bodenfläche gelegen angesehen werden dürfte. Allem Anschein nach liegen hier die Spuren weiterer theoretischer Kenntnisse vor.

Diese ersten Anfänge einer exakten Darstellung berühren nun um so merkwürdiger, als das Bild, was die Größenverhältnisse der Figuren betrifft, jede theoretische Überlegung ignoriert. Es wurde schon bemerkt, daß die Tiefenlinien der Bodenfläche einen andern Fluchtpunkt haben als die der Decke. Ein eigentlicher Horizont läßt sich also nicht bestimmen; sondern nur ein Horizontgebiet, also der Streifen, der durch die Horizontalen begrenzt wird, welche durch die beiden erwähnten Fluchtpunkte gehen. Wir wollen nun, um gewisse Abschätzungen vorzunehmen, etwa die Mittellinie dieses Horizontstreifens als Horizont einführen. Das ist eine Horizontale, die ungefähr durch das rechte Auge des Kaisers geht. Nun stehen alle im Vordergrund sichtbaren Personen auf der gleichen horizontalen Ebene. Der ganz vorne rechts abgebildete Höfling mit dem Stabe reicht nicht bis zum Horizont hinauf. Es müßten also nach den Gesetzen der perspektiven Darstellung auch alle übrigen Personen des gleichen Planes unter dem Horizont bleiben — und zwar im gleichen Verhältnisse je nach ihrer Verkürzung. Daraus erkennt man, wie sehr die rückwärtigen vier Figuren zu verkleinern oder die beiden Figuren rechts vorne ins Riesige zu vergrößern wären und wie sie auf dem Bilde ganz aus dem durch die Architektur geschaffenen Raume herausfallen. Würde man freilich diese vier hinteren Figuren in der richtigen Größe d. h. Kleinheit zeichnen, so käme allerdings der Raum zur Geltung, die Figuren aber würden zur Bedeutungslosigkeit herabsinken. Bei dem vorliegenden Bilde aber wollte der Künstler gerade auf die Figuren und auf die Gruppen das Hauptgewicht legen, und so opferte er ohne Bedenken die Einheitlichkeit von Figuren und Raum. Im Vergleich mit dem Abendmahl zeigt sich hier also gerade die entgegengesetzte Wirkung. Beim Abendmahl sind die Personen und der Raum einheitlich gesehen, aber die Gruppe der Personen kommt infolge der großen Zahl der Teilnehmer doch zur Geltung; beim Gottesurteil überwiegen einseitig die Figuren, das Passahmahl steht in der Mitte, in dem sowohl die Figuren als auch der Raum betont werden. Warum freilich der Künstler beim Gottesurteil nicht durch Wahl eines tieferen Horizontes mit einer größeren Distanz die Einheitlichkeit von Figuren und Raum ermöglichte, ist schwer zu sagen. Vielleicht wollte er gerade bei diesem vielbehandelten Motive um so weniger von der Tradition abweichen.

Das andere Gerechtigkeitsbild in Brüssel, die Hinrichtung des Grafen darstellend, enthält fast keine Architektur und führt uns bereits zu Bouts Behandlung der Landschaft sowie der Figuren in der Landschaft. v. Schubert Soldern macht (l. c. S. 70) die feine Bemerkung, daß Bouts die Figur etwas in den Raum zurückschiebt und den äußersten Vordergrund mit einigen, wenn auch unbedeutenden landschaftlichen Motiven ausfüllt.« Man kann aber überhaupt sagen, daß Bouts einen Fortschritt in der Darstellung der Landschaft dadurch erreicht, daß er nicht bloß den Vordergrund und Hintergrund sondern auch den Mittelgrund auszubilden sucht. Der hohe Horizont, den er immer verwendet, erleichtert ihm dies, da sich ja dadurch die einzelnen Pläne voll und breit entwickeln und nicht so stark ineinander schieben und verkürzen, wie bei geringer Höhe des Auges. Ja vielleicht ist das gerade der Grund oder einer der Gründe, warum der Künstler den hohen Horizont verwendet.

Auf dem Erasmus-Altar (Löwen, Peterskirche) zeigt sich, linear genommen, die Anordnung der Landschaft noch ziemlich altertümlich. Das Gestell, auf dem im Mittelbilde der Heilige liegt, ist für einen hohen Horizont dargestellt, man müßte dann aber auf die obern Flächen der beiden Pfosten rechts und links notwendig Aufsicht haben, während sie merkwürdigerweise in Untersicht gegeben sind. Die Gruppe der vier Zuschauer fällt, als viel zu groß, ganz aus dem Raum heraus, und an die wenig wahrscheinlich gegebene Ebene des Vordergrundes schließt sich fast unmittelbar die als Fernbild behandelte Landschaft, die wie bei den Eycks als Staffage hinter die Figuren gesetzt ist. Für die Flügel gilt das gleiche; die Heiligen sind zwar etwas zurückgeschoben, aber der Mittelgrund ist nur so andeutungsweise und wirkungslos gehalten, daß er gegen den Hintergrund nicht aufkommt. Auf dem ganzen Bilde dominieren die Figuren.

Wenden wir uns jetzt zu den Flügeln des Sakramentsaltars, so zeigt sich da bereits ein ganz anderes System der Behandlung. Betrachten wir zunächst das Bild: Abraham und Melchisedek, München (Alte Pinakothek). Ganz ersichtlich wollte der Meister da den ganzen in Betracht kommenden Raum zur Erscheinung bringen und er wendet zu diesem Zwecke ein allerdings auch altertümliches Mittel an: die künstlich herbeigeführte Überschneidung. Auch wenn angenommen wird, daß der Künstler ein welliges Hügelland als Motiv im Auge hatte, so ändert er dies Motiv doch zum Teil so um, daß er den ganzen Plan mit einzelnen Hügeln besetzt, die kulissenartig die verschiedenen Objekte überschneiden. Das Gefolge windet sich durch einen förmlichen Hohlpaß, die Stadt im Hintergrunde wird auch zum Teil verdeckt. Immerhin überwiegen auch hier noch die Personen des Vordergrundes und hinter den Kulissen, vor denen sie agieren, dehnt sich noch gewissermaßen ein leerer Raum aus, so daß wir zu dem

Knechte, der das Pferd hält, nur schwer die Verbindung finden. Einige Bäume auf den Hügeln fallen durch ihre unverhältnismäßige Größe auf.

Aber schon die beiden andern Flügel, »Der Prophet Elias« (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) und die »Mannalese« (München, Alte Pinakothek) lassen erkennen, daß der Meister das obige Ausdrucksmittel modifiziert beziehungsweise auf eine naturgemäßere Form bringt. Wenn auf dem Eliasbilde auch der Engel zu stark nach vorne drängt, so breitet sich doch die herrliche Landschaft verhältnismäßig natürlich vor unseren Augen aus und noch besser gelingt die Bewältigung des Raumes in der Mannalese, wo die in den verschiedenen Tiefen verteilten Figuren unsere Raumanschauung wesentlich unterstützen.

Als einen weiteren bedeutenden Fortschritt der beiden letzten Tafeln muß man endlich noch den individuellen Charakter der Landschaft anführen, sowie die virtuos durchgeführte Behandlung der Beleuchtung und der Farbe, welche nicht zum wenigsten die beiden Bilder zusammenhalten. In seinen Interieurs behandelt Bouts die Schattengebung gewissenhaft und sorgfältig, aber doch nicht so eingehend wie etwa der Meister von Flémalle. So sehen wir auf dem Abendmahlsbild das Licht von links einfallen und die Schlagschatten überall berücksichtigt, die linke beschattete Wand wird von der rechten beleuchteten unterschieden, doch ist die Behandlung von einer gewissen Schärfe und das raumschaffende Helldunkel findet sich, abgesehen von einigen Partien an der linken Seite, wenig verwendet. Auf den beiden oben genannten Landschaften aber frappiert die Durchführung der Kontrastwirkungen zwischen Hell und Dunkel und das Zusammenhalten der Schatten zur Erzielung einer einheitlichen Stimmung. So ist auf dem Eliasbilde die links sich umbreitende Ebene in ein leichtes Dunkel gehüllt und auf der Mannalese der zwischen den Felsen im Hintergrunde gelegene Talboden.

Was endlich das zweite Gerechtigkeitsbild im Museum zu Brüssel betrifft, die »Hinrichtung des Grafen«, so sind auf demselben Figuren und Landschaft ohne allzu große Störung vereinigt, der Akzent liegt ja hier wieder auf den Personen. Wie sehr übrigens Bouts einerseits am Altertümlichen festhielt, andererseits neueren Anschauungen die Bahn frei machte, zeigt dieses Bild dadurch, daß er den Grafen in zwei Situationen darstellt. Diese kontinuierende Darstellung, das eigentliche Darstellungsprinzip des Mittelalters, findet sich auch auf dem Eliasbilde, wo man rechts den Propheten seinen Weg fortsetzen sieht. Fassen wir alles zusammen, so kommen wir über die Bedeutung von Dirk Bouts zu folgendem Urteil:

Etwa um das Jahr 1465 kann man die ersten theoretischen Kenntnisse in der bildlichen Darstellung in den Niederlanden konstatieren. Bouts kennt den Satz vom Fluchtpunkt der Tiefenlinien einer Bodenfläche oder einer Decke. Vielleicht verfügt er auch bereits über eine näherungsweise

Konstruktion eines Tiefenmaßstabes und hat möglicherweise gegen das Ende seines Lebens gewisse Kenntnisse vom Distanzpunkt. Dagegen scheint er es noch nicht für notwendig zu halten, alle Tiefenlinien des Raumes nach dem gleichen Fluchtpunkt zu orientieren, wenn er auch im Abendmahl den ganzen Bildraum einheitlich konstruiert, nur mit Ausnahme des kleinen Nebenraumes. Die Personen fügt er dem Bildraume ein oder behandelt sie für sich allein, je nach seinen künstlerischen Absichten; den Bildraum selbst sucht er zuerst gleichmäßig und kontinuierlich darzustellen.

Der Meister der Perle von Brabant.

8. Aus dem Schülerkreise des Bouts sondert sich ein Künstler als eine in sich abgeschlossene Individualität ab; sein Hauptwerk, der Dreikönigsaltar in München, liefert die hinreichenden Elemente zu seiner Charakterisierung.

(Fortsetzung folgt.)

Das Münchener Selbstbildnis Albrecht Dürers.

Ein Beitrag zu seiner Datierung.

Von Dr. **H. Ochenkowski.**

Literaturverzeichnis.

1. Zu S. 423: Allgemeines Künstler Lexicon. Müller-Singer. Frankfurt/M., 1895—1906. (Rütten u. Loening). 3. Aufl. Bb. II, S. 403.
2. Zu S. 424: MS. Catalog von Zweybrücken. N. 2305 (im J. 1802 (?) angefangen. Jetzt in der Pinakothek München).
3. Zu S. 424: Beschreibung der Churpfalzbairischen Gemäldesammlungen zu München. Christian von Mannlich. München 1805. Bd. II, S. 267. Nr. 1091.
4. Zu S. 425: Karel van Mander. Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke. München u. Leipzig. 1906. (G. Müller) S. 93.
5. Zu S. 425: M. Thausing. Albrecht Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. 2. Aufl. Leipzig 1884. (E. A. Seemann), B. II S. 98.
6. Zu S. 425: J. D. Passavant. Gemälde der altdeutschen Schule in Spanien. In: »Deutsches Kunstblatt von Fr. Eggers« 1853. S. 231.
7. Zu S. 425 u. S. 433: Ludwig Justi. Konstruierte Figuren unb Köpfe Albrecht Dürers. Leipzig. 1902 (K. W. Hiersemann). S. 47 Anm. 58., S. 48 ff.
8. Zu S. 425, 428: Heinrich Wölfflin. Die Kunst Albrecht Dürers. München 1908. (F. Bruckmann). 2. Aufl. S. 176, S. 371 Anm. zu S. 176.
9. Zu S. 426, 428: E. Heidrich. Repertorium für Kunstwissenschaft 1907. Bd. 26 H. 4. S. 373. (Anm. S. 176.)
10. Zu S. 425 u. S. 427: Anton Springer. Albrecht Dürer. Berlin 1892. (G. Grote). S. 64.
11. Zu S. 427 u. S. 436 f.: Woldemar von Seydlitz. Leonardo da Vinci. Berlin 1909. (J. Bard.)
12. Zu S. 431: M.S Inventar über die Königlichen Bayrischen Staats-Gemälde-Sammlungen. Bd. I. von Nr. 1—1006, neu angefertigt in Gemältheit (sic) höchster Ministerial-Entschließung vom 17. Januar 1856.
13. Zu S. 433: H. Klaiber. Beiträge zu Dürers Kunsttheorie. Blaubeuren o. J. 1903. (Fr. Mangold.) (Dissert.)
14. Zu S. 434 ff.: Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion. Nürnberg 1528 (J. Formschneider).
15. Zu S. 434: E. Heidrich. A. Dürers Schriftlicher Nachlaß. Berlin 1908. (J. Bard.)

Das wohlbekannte Selbstbildnis Dürers, jetzt in der Münchener Pinakothek, wurde vom Nürnberger Rate, der es im Silbernen Saal des Rathauses seit Jahrhunderten aufbewahrt hatte, am Ende des XVIII. Jahrhunderts dem Maler Abraham Wolfgang Küfner (1760—1817) (Lit.-Verz. 1) zum kopieren übergeben.

Dieser Küfner war kein zuverlässiger Mensch: er begann als Kaufmann, wurde später wegen Fälschung von Münzen zum Gefängnis verurteilt,

wußte sich aber vor dem gänzlichen Verkommen zu retten und hat dann einen Kunstverlag in Nürnberg gegründet. Als er das Selbstbildnis zum kopieren bekam, sägte er die Rückseite des Brettes ab und malte darauf seine Kopie. Diese konnte er dann leicht bei der Rückgabe an den Nürnberger Rat dem Originale unterschieben, da der Stempel auf der Rückseite jeden Zweifel an der Echtheit dieses Bildes ausschloß. Wie er das Original zu verkaufen vermochte ist unbekannt. Es tauchte einige Jahre später (1805) im Besitze des Konsulenten G. G. Pez in Nürnberg auf und wurde gleich darauf von dem Direktor der bayerischen Gemäldesammlungen, Christian von Mannlich (1741—1822), der das Glück hatte es zu entdecken, um den Preis von 600 Gulden angekauft (2.) (3.).

Auf diese Art gelangte das Bild in die Münchener Pinakothek, wo es ein Jahrhundert später einem nicht minder gefährlichen, obwohl weniger geistreichen Attentat ausgesetzt werden sollte: im Frühling des Jahres 1905 bemerkten die mit der Aufsicht beauftragten Beamten, daß die Augen Dürers auf seinem Selbstbildnisse verletzt worden waren. Es ist anzunehmen, daß jemand, wahrscheinlich ein geistesschwaches Individuum, welches den scharfen Blick Dürers nicht aushalten konnte, mit einem spitzen Gegenstand, vielleicht mit einer Hutnadel, wiederholt heftig über die Augen krazte. Der Attentäter, der auf dieselbe Weise auch das Bildnis des Oswolt Krell zu entstellen vermochte, entkam ohne daß es möglich gewesen wäre, ihn je zu ermitteln und zur Rechenschaft zu ziehen.

Besonders stark wurde das linke Auge beschädigt; der Riß (ungefähr 3 cm lang) geht vom oberen Augenlid, neben der Pupille quer gegen das Ohr und endet am unteren Rande des Augensackes. Die vorgenommene Reparatur vermochte den früheren lebendigen Glanz des Auges nicht wieder zu erreichen. Ein trüber einige Milimeter breiter, länglicher Fleck mitten in der Iris ist bei einer gewissen Beleuchtung der Bildfläche deutlich zu gewahren. Das rechte Auge hat weniger gelitten, da der 2 cm lange Riß nicht den ganzen Augapfel durchstreicht. Er setzt an der Iris unter der Pupille an und läuft über den Augensack in der Richtung des Mundwinkels. Ein dritter Riß ist neben der rechten Schläfe zu bemerken; er verläuft von der Schläfe in der Richtung der Nasenspitze, berührt den äußeren Augenwinkel, hört aber schon oberhalb der Begrenzung des Augensackes auf. Es ist anzunehmen, daß die Beschädigungen sich größtenteils auf die Firnisschicht beschränken und sehr wenig in die Farbenschicht eingedrungen sind, so daß bei einer etwaigen Entfernung des Firnisses die ursprüngliche Farbe Dürers keine wesentliche Reparatur erfordern würde. Einstweilen wurden die beschädigten Stellen vertuscht und das Selbstbildnis unter Glas gebracht, um die Wiederholung von dergleichen Attentaten zu verhindern.

Das Datum der Entstehung des Bildes ist wohl die Frage, die bei jedem Kunsthistoriker und kunstfreundlichen Laien das stärkste Interesse

erweckt. Seit der ersten Beschreibung des Bildes durch Karel van Mander (4.), der es im J. 1577 im Nürnberger Rathause zu sehen bekam, hat man Jahrhunderte lang nicht an seiner Datierung auf 1500 gezweifelt.

Erst mit Thausing (5.), dem wir die Grundlagen der modernen Dürerforschung verdanken, taucht ein ernstbegründeter Zweifel an der auf dem Bilde und in der gesamten Literatur angegebenen Jahreszahl 1500 auf. Eine vereinzelt dastehende Erwähnung des Jahres 1509 als die Entstehungszeit dieses Bildnisses — von J. D. Passavant (6.) — möchte ich nicht überschätzen. Sie beruht wahrscheinlich auf einem Irrtum, oder gar auf einem Druckfehler, da sonst anzunehmen ist, daß Passavant diese für sein Zeitalter (1853) auffallende Datierung anderen Orts näher erörtert hätte. Merkwürdiger Weise steht diese Jahreszahl der von der moderneren Forschung (Justi, Wölfflin) angenommenen sehr nahe.

Thausing sagt folgendes (II², S. 98): »Meines Erachtens kann das Bild nicht vor 1503 und nicht nach 1509 entstanden sein; ob etwa 1504 oder 1505 kann ich nur vermuten«. Seit der obigen Erörterung Thausings, der geneigt ist eine Entstehung des Bildnisses v o r der italienischen Reise Dürers anzunehmen, ist diese Jahreszahl immer gestiegen, so sprach Justi (7.) im Jahre 1902 die Meinung aus, das Selbstbildnis wäre, abgesehen von der Konstruktion des Kopfes, lediglich dem Stile nach, erst um 1508 in der n a c h v e n e z i a n i s c h e n Z e i t entstanden. Wölfflin (8.) sagt im J. 1905: »gleichgültig ob es nun noch in Venedig selbst oder nachher in Nürnberg gemalt wurde, gehört es doch in den Kreis des Dürerschen Schaffens, dem die Studien in Venedig vorangehen mußten«. (Dasselbe in der zweiten Ausgabe seiner »Kunst A. Dürers« 1908.) Eine sichere Datierung war damit noch nicht vorhanden.

Bei den Versuchen, eine sichere Datierung für dieses Selbstbildnis zu ermitteln, habe ich drei Wege eingeschlagen:

1. Die Konstruktion der Figur Dürers. (Nach der Erörterung L. Justis (7.) trifft das von ihm an den Kopf angepaßte Schema nur ungenau zu.) (s. Anm. I. S. 433.)

2. Der Vergleich der Hand mit anderen von Dürer gleichzeitig entworfenen und gemalten Händen.

3. Die Untersuchung der Art des Holzes, auf welches das Selbstbildnis gemalt wurde.

Im ersten Falle ist es mir gelungen, eine Konstruktion zu ermitteln, die nicht nur zu dem Kopfe Dürers aus der Münchener Pinakothek genau paßt, sondern auch zu seinem dreiviertel Kopfe aus dem Rosenkranzfeste und — was bemerkenswert ist — zu einem bärtigen en face Kopfe von der Hand Leonardos (Rötelzeichnung. Turin, K. Bibliothek. Abb. W. v. Seidlitz, I. S. 212 und bei Richter, Litt. Works II, S. 392). (S. Anm. II, S. 435.)

Das obige weist auf die venezianische Entstehung des Münchener Selbstbildnisses, trotz der wichtigen Übereinstimmungen, doch nur ungenügend hin. Die Möglichkeit einer Entstehung dieses Selbstbildnisses in der nachvenezianischen Periode ist kaum anzunehmen, jedoch nicht ausgeschlossen, trotz der Einheit der Konstruktion mit dem Kopfe Leonardos und mit dem Kopfe Dürers aus dem Rosenkranzfeste, der nachweisbar in Venedig entstanden ist.

Dürer, der seine Konstruktionen nach Charakter und Form der Modelle so vielfach variierte, benützte zu seinem eigenen Gesichte — das ihm merkwürdig länglich und schmal vorzukommen scheint — beinahe immer dieselbe, hier angeführte Konstruktion. So sind nur geringe Variationen im Selbstbildnisse aus dem J. 1498 (Prado, Madrid), hier hauptsächlich der Kopfbedeckung wegen, und weit später, gegen Ende seines Lebens, in der Zeichnung: ».... da ist mir weh«, (Bremen). L 130. zu gewahren. Zur Ermittelung des Schemas ist auch hier die Breite der Hand maßgebend; außerdem sind auf der Bremer Zeichnung (L. 130) die Zirkelpunkte deutlich zu sehen.

Bei einem weiteren Vergleich der Konstruktion des Münchener Kopfes wäre zu erwähnen, daß die in Venedig im J. 1506 entstandenen Köpfe: der Kopf der Madonna mit dem Zeisig (Berlin), ferner die Dreiviertelköpfe des »Jungen Mannes« (Genua. Palazzo Rosso) und der des »Christus zwischen den Gelehrten« (Rom. Palazzo Barberini) merkwürdig länglich und schmal erscheinen. Alle drei sind mit der echten Jahreszahl 1506 bezeichnet und deuten auf ein, dem Kopfe Dürers aus der Münchener Pinakothek, ähnliches Schema, welches von dem vorher in Venedig und nachher im J. 1507 benützten deutlich abweicht. Ohne nachzumessen fällt beim ersten Blick auf, wie bedeutend anders das Proportionsschema ist, welches für die Köpfe des »Jungen Mannes«, Hampton Court, des »Jungen Mädchens«, Berlin, des »Adams«, Prado. Madrid (alle 1507 entstanden) benutzt wurde.

Die gemeinsame Ähnlichkeit der Proportionen bei den Köpfen der ersten Gruppe (1506) ist wohl nicht ohne Bedeutnng für die Datierung des Münchener Selbstbildnisses, jedoch nicht zuverlässig genug, da es neben den länglichen auch breite Gesichter aus derselben Zeit gibt, so z. B. das Gesicht des neben Dürer stehenden Pirkheimers aus dem Rosenkranzfeste.

Der Aufsatz Heidrichs im vierten Heft des Repertoriums 1907 brachte einen wichtigen Beitrag zur Datierung des Münchener Selbstbildnisses. Die Ähnlichkeit der Hand Dürers mit der linken Hand der »Madonna mit dem Zeisig« (Berlin), auf welche Heidrich hinweist, wird zu einem wichtigen Trumpf für die Datierung des Münchener Selbstbildnisses; zumal dann, wenn das Skizzenblatt Dürers aus der Nationalgalerie in Budapest (L. 185) zu einem weiteren Vergleich herangezogen wird. Es ist nicht zu leugnen, daß beide Hände auf demselben uns vorliegenden Naturstudium beruhen;

die Genesis dieser Hand ist auf dem undatierten und nicht signierten Studienblatte, L. 185, zu finden. Dieses interessante Blatt weist oben rechts eine Hand auf, die entsprechend umgedreht und gegen das Licht gehalten, der Hand Dürers auf seinem Selbstbildnisse auffallend ähnlich erscheint. Es ist einfach des Meisters eigene Linke, die er bei ganz ausgestrecktem Arm vor sich auf einen niedrigen Tisch legte und so, schräg von oben gesehen, treu nach der Natur abgezeichnet hat. Daß er gerade diese Skizze später zu der Wiedergabe der Hand auf dem Selbstbildnisse und zu der linken Hand der Madonna mit dem Zeisig verwendete, scheint mir unzweifelhaft. Der Daumen ist auf dem Selbstbildnisse vom Gelenke ab etwas nach innen verbogen, die Spitze des fünften Fingers hinter dem vierten verborgen, jedoch weicht die Hand in Motiv und Stil von der Vorlage nicht ab. Dieselbe Handskizze wurde in ähnlicher Weise bei der Wiedergabe der linken Hand der Manonna mit dem Zeisig verändert.

Das Blatt entstand in Venedig (10.). Es enthält nämlich unter anderem die flüchtige Skizze einer sitzenden Madonna mit dem Kinde auf ihrem Schoße. Dies ist meines Erachtens eine Studie zu dem Kinde, welches später im Gegensinne in das Bild des Rosenkranzfestes hineingetragen wurde. Darauf weist zur Genüge die gespreizte Haltung des rechten Kinderbeinchens, das vom Knie ab etwas verdreht erscheint und auf dem Bilde des Rosenkranzfestes eine allerdings mißlungene Lösung fand. Auf der Studie (L. 185), die nach dem lebenden Modell gezeichnet wurde, ist diese Stellung keineswegs auffallend. Der zu den Füßen der Madonna sitzende, musizierende Engel unterstützt die eben ausgesprochene Meinung nicht nur seiner Stellung wegen, die in dem Gemälde des Rosenkranzfestes wiedererscheint, er weist außerdem einen deutlichen Bellinischen Einfluß auf. Es ist wieder ein Hinweis auf die venezianische Entstehung dieses Blattes. Sonst wies schon Springer (10.) darauf hin, daß die Reihe von Profilköpfen (auf dem Skizzenblatte, L. 185, links oben) ein eifriges Studium Leonardos verrät. (S. Leonardos Federzeichnung. Windsor. Abb. Nr. 1, bei W. v. Seidlitz: »L. da Vinci«. Berlin 1909 (J. Bard) (11.). Abb. Grosvenor Publikation Nr. 52 und P. Müller-Walde Nr. 12.)

Die in Frage kommende Hand wurde später als die Figur der Madonna mit dem Kinde auf das Skizzenblatt gezeichnet, da die Spitze des Zeigefingers nur bis an den Rand des schon früher vorhandenen Kopfes der Madonna reicht und das untere Gelenk des Fingers aus Mangel an Platz gar nicht ausgeführt ist.

Diese Handstudie Dürers wurde von ihm, während seiner venezianischen und nachvenezianischen Periode mit Vorliebe benutzt; jedesmal willkürlich in der Haltung der Finger und in der Ansicht geändert, bleibt sie jedoch im Motiv immer dieselbe; immer noch »gotisch« in ihrer kaum deutlich erklärbaren Haltung der Finger, gehört sie in einen bestimmten Kreis des Dürerschen Schaffens, in welchem er sich mit dem Problem der Gestaltung

einer Hand mit lebhaft bewegten Fingern aufs intensivste befaßte. Hierher gehört die oben erwähnte linke Hand der »Madonna mit dem Zeisig«, die meines Erachtens ebenso unglücklich in ihrer unmotivierten Bewegung ist, wie die nach der schönen Skizze L. 185 »arrangierte« Hand Dürers auf seinem Selbstbildnisse.

Die zwei Händestudien L. 185 und L. 137 (die letzte zu dem »Christus zwischen den Gelehrten«) beweisen, wie richtig die vielfach ausgesprochene Behauptung ist, daß man das innigste und intime Wesen eines Künstlers aus seinen Studien und nicht aus den vollendeten Werken richtig zu erkennen vermag. Durch seine Proportionsschemata und sein gotisches Empfinden gehemmt, verunstaltete Dürer — für unseren modernen Geschmack — seine schönen Händestudien bei ihrer Übertragung in die Gemälde.

Sein eifriges Studium der Anordnung der Hand im Jahre 1506 sollte aber dennoch zu glänzenden Resultaten führen. Die Hände des Adam aus dem Prado (1507) behielten trotz des Arrangements eine natürliche Anmut, darauf folgen: die linke Hand des vorne knieenden Apostels im Heller Altar 1509, die — soweit man der Kopie (Frankfurt, Städtisches Museum) trauen darf — getreu nach der Vorstudie (Albertina) auf das Gemälde übertragen wurde und die großartige, ausdrucksvolle Hand des Papstes aus dem Allerheiligenbilde (1511). (So manche Hand aus der kleinen Kupferstichpassion (1508—1512) wäre hier nicht zu übersehen.)

Die Art des Holzes, auf welchem das Selbstbildnis gemalt wurde, ist in diesem Falle von entscheidender Bedeutung. Wäre das Gemälde im Norden ausgeführt, so kämen die in Deutschland benutzten Holzarten in Betracht: Tanne, Fichte, Linde, Eiche (die letzte war in den Niederlanden fast ausschließlich üblich). In Italien dagegen wurden die Bilder meist auf Pappelholz gemalt. Dasselbe Holz benutzte auch Dürer zur Zeit seines Aufenthaltes in Venedig für die »Madonna mit dem Zeisig« und das »Bildnis einer jungen Frau« (Berlin). (Für diese zwei Bilder ist die Holzart durch das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin beglaubigt worden.)

Das Holz, auf welchem das Selbstbildnis Albrecht Dürers aus der Münchener Pinakothek gemalt ist, ist schwer zu erkennen. Nach der Aussage der Sachverständigen, des Herrn Custos Dr. H. Braune und des Herrn Universitäts-Prof. Dr. Ramann schwankt die Bestimmung vorläufig zwischen Linde und Pappel. Falls die in Aussicht genommene mikroskopische Untersuchung, die Holzart als Pappel erkennt, ist jeder Zweifel an der venezianischen Entstehung des Selbstbildnisses ausgeschlossen. (S. Anm. III, S. 437.)

E. Heidrich (9.) präzisiert die Datierung auf 1506, indem er die Entstehung des Selbstbildnisses in den Zeitraum zwischen die Beendigung des

Rosenkranzfestes und die Madonna mit dem Zeisig ansetzt (s. auch Lit.-Verz. 8). Mir macht es ebenfalls den Eindruck — sowohl wegen der eben besprochenen Handstudie als auch der Malweise nach —, daß Dürer sein Selbstbildnis in demselben Jahre, vielleicht kurz v o r der Madonna mit dem Zeisig, ausgeführt hätte.

In technischer Hinsicht läßt sich eine Parallele zwischen dem Gesichte Dürers und dem der Madonna ziehen, eine andere Parallele liegt uns in der malerischen Behandlung der Hände vor. Greifen wir nun aus beiden Bildern beliebige Gesichtsteile heraus, wie die Irissterne oder die mit dem Pinsel in regelmäßigen Linien gezeichneten grauen Schatten um den Mund, ferner die abwechselnd regelmäßig und unregelmäßig gezeichnete Schattierung der Hände, so scheint das technische Verfahren an dem Bilde der Madonna freier und sicherer zu sein.

Übrigens ist aus den drei letzten Briefen Dürers an Pirkheimer die Verwendung seiner Zeit im Herbste des Jahres 1506 ziemlich deutlich auszurechnen. Am 8. September mußte das Rosenkranzfest wohl schon ziemlich fertig gewesen sein; an diesem Tage sagt Dürer in einem Briefe an seinen Freund: »mein Tafel sagt, sie wollt ein Dukaten drum geben, daß Ihrs sächt«, und weiter: »der Herzog und der Patriarch haben mein Tafel auch gesehen«. So hatte Dürer wohl bis zum 23. September nichts mehr daran zu tun gehabt, als die Tafel zu firnissen und zu liefern, da es in einem Briefe von diesem Tage heißt: »Auch wißt, daß mein Tafel fertig ist, auch ein ander q u a r (quadro, Gemälde), desgleichen ich noch nie gemacht habe.« Die Worte »auch ein ander q u a r« will Thausing auf den »Christus zwischen den Gelehrten« beziehen, es ist aber nicht ausgeschlossen, daß »ein Gemälde desgleichen er noch nie gemacht hatte«, auf das Selbstbildnis zurückzuführen ist. Ich meine in den Vermutungen nicht zu übertreiben, wenn ich die am Schlusse desselben Briefes angeführten Worte: »Mein französischer Mantel ... und der braun Rock lassen Uch fast grüßen« nicht auf die Kleidungsstücke selbst zurückführe, sondern auf die eben im Rosenkranzfeste« und im Selbstbildnisse portraitierten und von Dürer geliebten Kleider. Im vorhergehenden Briefe vom 8. September wird der »braune Rock« im entsprechenden Passus nur als »welscher Rock« bezeichnet. Der späteren Präzisierung der Farbe liegt vielleicht die Freude zugrunde, die Dürer an der Widergabe des goldig braunen Tones des Stoffes hatte. Indem er schrieb, »mein französischer Mantel ... und der braun Rock lassen euch grüßen«, dachte Dürer an seine Selbstbildnisse, welche mit den erwähnten Kleidern geschmückt waren, nicht an die Kleidungsstücke selbst, wie es auch dem scharfsinnigen und witzbereiten Dürer eher zuzumuten ist. Nach meiner Interpretierung dieses Witzes bezieht er sich auf die Gemälde, und es sprechen daraus Stolz und Freude über seine hochgeschätzten und von andern als »erhabene, lebliche Gemäl« bezeichneten Leistungen. Damit wäre gesagt, daß das Selbstbildnis

um den 8. September begonnen und post Virginis partum, zwischen dem 8. und 23. September vollendet wurde.

Die Inschrift von Dürers eigener Hand, die hier leider fehlt: post Virginis partum, tragen noch zwei Bilder, die ebenfalls im Jahre 1506 in Venedig entstanden sind. Es sind die »Madonna mit dem Zeisig« und das »Bildnis eines jungen Mannes«, im Palazzo Rosso zu Genua. Wie aus dem Briefe an Pirkheimer vom 23. September zu ermitteln ist, waren diese Bilder vor dem Datum des Briefes nicht ausgeführt. Die Inschrift soll also nicht bedeuten, daß sie unmittelbar nach der Feier der Geburt Mariä (8. September) entstanden sind.

Erst im Briefe vom 23. September erwähnt Dürer, die vielen Bestellungen, die ihm von den Venezianern zufließen, so daß er, in der Absicht, bald heimzureisen, »über 200(0) Dukaten Arbeit ausgeschlagen« hätte.

Er änderte dann seine Absicht und nahm noch manche Bestellungen an, von denen die mit »post Virginis partum« bzeichneten wohl vor allen andern ausgeführt worden sind. (Es ist mir übrigens nicht bekannt, auf welchen Zeitraum die Kirche damals die Bezeichnung post Virginis Partum, als eine Haupteinteilung der Zeit bezog. In seinen Briefen benutzt Dürer einen präziseren Kalender, indem er die weniger wichtigen Feiertage (nach Matheï, nach Michaëlis usw.) als Rechnungstermin benutzt.)

So entstand das Bildnis des jungen Mannes (Genua) vermutlich zwischen dem 23. September und der Reise Dürers nach Bologna (ungefähr am 23. Oktober). Die »Madonna mit dem Zeisig« muß auch wohl damals mindestens angefangen worden sein. Schon am 13. Oktober schreibt Dürer, er hätte »bei 100 Dukaten ausgeben um Färble und anders« und sollte in 10 Tagen mit den bestellten Bildern fertig sein, dann nach Bologna abreisen. »Do wurd ich ungefähr in 8 oder 10 Tagen aufsein, gen Fenedig wieder zu reiten. Donoch will ich mit dem nächsten Boten (nach Nürnberg) kummen.« Statt dessen blieb Dürer bekanntlich, nachdem er von Bologna zurückkehrte, in Venedig. Auf die letzten Monate des Jahres 1506 dürften dann die andern 1506 datierten Gemälde fallen, vor allem sein opus quinque dierum, der »Christus zwischen den Gelehrten«. Ich halte dieses Bild, abgesehen von allen andern dazugehörigen theoretischen Studien, für eine Frucht des Studiums der »heimlichen Perspectiva«, die ihn »einer in Polonia (Bologna) lehren« wollte. Die Bezeichnung opus quinque dierum bezieht sich wohl auf die Ausführung des fertigen Entwurfes; nachdem alle Grundierungen, alle langwierigen Vorstudien und mühsamen geometrischen Proportions- und Perspektivefiguren auf die Tafel aufgetragen waren, brauchte Dürer wohl nicht mehr als fünf Tage, um das Bild zu vollenden.

Das Selbstbildnis Dürers aus der Münchner Pinakothek weist in seinem jetzigen Zustande nur teilweise die ursprüngliche Dürersche Malweise auf. Falls wir die Übermalung, die dem Bilde »das Ansehen eines späten, auf

Helldunkel ausgehenden Niederländers« gibt (Thausing II², S. 97), nicht von einem übermäßig pessimistischen Standpunkte betrachten, so bewahrt das Bild so manche nur mit leichten Lasuren bedeckte oder gar nicht übermalte Stellen. Eine genaue Untersuchung des Gemäldes ohne Glas ergibt folgendes:

Mitten auf der Stirn sind zwei längliche Lichter nachträglich aufgesetzt worden, die wahrscheinlich Verkittungen bedecken. Die lichten Stellen an der rechten Schläfe stammen von derselben Hand. An den Backen wurde mit sehr dünnen Lasuren gemalt und getupft, was besonders deutlich an der linken Backe zu merken ist. Die ursprüngliche Dürersche Farbe scheint durch die dünnen Lasuren hindurch. Das rechte Auge ist nicht übermalt, das linke weist einen verdächtigen lichten Halbkreis rechts in der Iris und lichte Übermalungen an den oberen Lidfalten auf. Dasselbe Herummalen und Lasieren ist am Halse sichtbar, nur ist das Gesicht feiner, der Hals dagegen grob übermalt. Ein grober, grauer Fleck, von fremder Hand stammend, befindet sich links an der Nase, von der oberen Abrundung des Nasenflügels bis zum Schnurrbart. Die Schatten um die Nasenflügel und die bräunlichen Schatten, die das Gesicht rechts und links umgeben, scheinen ebenfalls mit Lasuren übergangen zu sein.

Es ist anzunehmen, daß die eben erwähnten Übermalungen n a c h dem Jahre 1856 ausgeführt worden sind; in einem handschriftlichen Inventare der Pinakothek, welches am 17. Januar 1856 begonnen war (12.), heißt es (unter »Zustand«, zu Nr. 537): »Bedarf einer Restauration.« Thausing spricht von einer Regenerierung des Bildes mittels der pettenkoffenschen Methode im Jahre 1871, von der Anwendung dieses Verfahrens ist jedoch in den Inventaren der Münchner Pinakothek keine Spur geblieben. Die Hand bietet einen glänzenden Beweis für die Originaltechnik Dürers. Sie ist nicht übermalt, es sind nur an einigen Stellen kleine Punkte, ohne weitere Bedeutung mit hellgrüner Farbe ausgebessert.

Die Mantelfläche links ist gänzlich mit einer braunen, etwas schlammigen Farbe übermalt worden, nur am Rande des Pelzes ist die ursprüngliche goldbraune Farbe Dürers beibehalten, um die feinen Striche des Pelzkragens nicht zu berühren. Unterhalb des Ärmelschlitzes links und am umgelegten Ärmelrand ist je ein großer Fleck mit rötlichbrauner Farbe ungeschickt aufgemalt worden.

Bei der Betrachtung der farbigen Fläche des Selbstbildnisses bekommen wir, gleich beim ersten Anblick, einen befremdenden Eindruck. Es ist der Unterschied zwischen der kühlen Fleischfarbe am Gesichte Dürers und der warmen, gelblichen Farbe der Hand, die mitsamt dem Ärmel rechts die feine goldige Patina beibehalten hat. Diese Erscheinung wird zum großen Teile durch die am Gesichte vorgenommenen Übermalungen erklärt, jedoch ist das Gesicht nicht auf seiner ganzen Fläche übermalt worden. Trotzdem

wirkt die kühle Gesichtsfarbe, auch an den nicht übermalten Stellen, gänzlich anders als die warmen Töne der Hand. Ich kann mir diese Erscheinung lediglich dadurch erklären, daß die Untermalung nicht die Übermalung die Schuld daran trägt. Bei dem bekannten Dürerschen Verfahren wurde die Tafel, auf die das Bild gemalt werden sollte, entsprechend präpariert, d. h. grundiert und untermalt. Als Untermalung des Gesichtes wäre demnach die bedeutende Fläche des Fleisches mit einer andern Farbe angestrichen worden als die untere Partie des Bildes, die die warmbraune Farbe des Mantels aufnehmen sollte. Auf diese Weise bekam die Fleischfarbe auf der Hand einen warmen Ton; die bläulich aufgetragenen Lasuren der Hand- und Fingerschatten erscheinen graugrünlich auf einer braungelblichen Untermalung. Diese Untermalung ist an der Außenkontur des fünften Fingers und an den Innenkonturen des Zeigers und des dritten Fingers sichtbar. Dieselben Fleischfarben und graublaue Schatten, die nach dem bekannten Dürerschen Verfahren auf eine rötliche Untermalung des Gesichtes aufgetragen wurden, erscheinen bedeutend kühler. Viel einfacher wäre der Unterschied zwischen Gesicht und Hand durch ein Überstreichen mit zwei verschiedenen Firnissen zu erklären, von denen der untere mit der Zeit gelblich geworden wäre oder von Anfang an ein gelblich getönter Firnis war. Diese Vermutung fällt hin, da das Bild, ohne Glas betrachtet, dieselbe einheitliche Firnisschicht auf der ganzen Fläche aufweist.

Die Übermalung des Gesichtes ist allerdings kunstvoll; sie benimmt uns nicht den Genuß, bei der Betrachtung des Meisterwerkes aus einer gewissen Entfernung. Der Ausdruck der Augen, die gesänftete Energie des Mundes, das längliche Oval des Gesichtes mit der hohen Stirn bleiben in der allgemeinen Wirkung die Dürerschen, die Übermalung entfremdet sie uns nicht. Die Hochachtung, mit welcher der Übermaler den Bart und die Locken rings um das Gesicht zu schonen wußte, ist zu bewundern. Die prachtvolle, monumental wirkende Löwenmähne des in einem Dreieck angelegten und schwer auf die Schulter herabfallenden Haares wurde, durch das Hineingreifen der nachträglichen Übermalung des Hintergrundes, etwas hart in der linken Kontur; in den ganz dunklen Schatten rechts, zerfließt die Kontur des Haares in dem Beinschwarz des Hintergrundes.

Unter der Inschrift (die mit samt der Jahreszahl 1500 und dem Monogramm falsch ist), können scharfsichtige Augen einen kleinen, sonderbar ausgeschweiften Zettel unterscheiden, auf dem eine ursprüngliche Inschrift nach der Entfernung der Übermalung vielleicht noch zu finden wäre. Nach der Meinung Thausings (II, 97) war die echte Inschrift und Jahreszahl schon vor etlichen Jahrhunderten übermalt, die neue Jahreszahl nicht an Stelle der früheren verwischten, sondern auf Grund der Meinung Karel van Manders aufgetragen worden. Seine in dieser Hinsicht ausgesprochene Erörterung ist jedoch nie zuverlässig gewesen, da er seiner Datierung auf 1500 die Worte »wenn ich mich nicht irre« hinzufügte.

Bei den Augen finden wir den bekannten Fehler Dürers wieder: das linke Auge liegt tiefer im Kopfe, das rechte flacher. Der Abstand der Irissterne von der Nasenwurzel ist nicht gleichmäßig, jedoch ist der etwas schielende Blick bei diesem Bildnisse wenig auffallend und nur bei einer sehr genauen Betrachtung wahrzunehmen.

Die äußerst realistische Behandlung des Pelzes, mit der Flickerei oberhalb der Hand, weist keine Übermalung auf. Ebenso die feinen, auf den weißen Ärmelschlitz mit spitzem Pinsel aufgetragenen schnörkelhaften Umrißlinien und Schattierungen. Der Ärmel ist rein phantastisch, jedoch geistreich im Motive der Faltierung, am Rande umgelegt, um den Ansatz der Hand zum Ausdruck zu bringen. In den oberen Teilen sind beide Ärmel durch das Pelzfutter leicht geschwollen, die einzelnen Falten sind abgerundet und realistisch weich, ein bedeutender Fortschritt gegen den knitterigen rechten Ärmel des nebenan hängenden Oswolt Krell (1499).

Die braune Farbe des Mantels hat ihren ursprünglichen Glanz durch die vorher erwähnte Übermalung verloren. Die einstige warme terra di Siena ist nur noch an dem unteren Bildrande rechts in ihrem ursprünglichen Glanz erhalten. Wir müssen uns diesen glänzend goldigen Fleck auf die ganze Mantelfläche verbreitet denken, um die farbige Pracht des Bildes, in unserer Vorstellung, wieder zu gewinnen. Erst dann ist ein lichter Fleck, die Inschriftskartusche am Hintergrunde rechts, der heutzutage durch die Übermalung bedeckt ist, richtig zu erklären: es war der für die farbige Komposition notwendige Gegensatz zu der lichten Mantelfläche auf der unteren Hälfte des Bildes. Nach der Übermalung des Mantels mit der jetzigen schlammigbraunen Farbe konnte der lichte Inschriftszettel auf das Auge des Beschauers nur störend wirken; ich vermute, daß die ursprüngliche Farbe des Hintergrundes ebenfalls viel heller gewesen ist als das jetzige Elfenbeinschwarz.

Es ist nicht anzunehmen, daß Dürer in der Periode, wo er auf den Glanz seiner Farben den größten Wert legte, den »welschen Rock« überhaupt gemalt hätte, wenn ihm dessen Farbe dunkel und fad erschienen wäre. An dem Glanze des Tones hat die verderbende Hand der Menschen ihr Werk vollbracht.

Anmerkung I (zu (S. 425): Die Anschauung Klaibers (Lit.-Verz. 13) contra Justi, daß dem Entwerfen »nach der Maas« nur eine geringe Rolle — am wenigsten in den Portraitköpfen — im Schaffen Dürers einzuräumen sei, kann ich nicht teilen. Justis großes Verdienst liegt darin, daß er die Zeichenkunst Dürers von einem neuen Standpunkte zu betrachten lehrte. Nachzuweisen, daß Dürer überhaupt Konstruktionen benutzte, war die Aufgabe, die sich Justi stellte, nicht ob diese wirklich genau passen, wie es Klaiber (S. 57 ff.) verlangt. Diesen Standpunkt hat Justi bei der Beschreibung des Münchner Selbstbildnisses klargelegt. Indessen faßt auch er

nur einen Teil der Dürerschen Konstruktionen ins Auge. Meines Erachtens entwarf Dürer nicht eine einzige menschliche Figur oder deren Teile ohne ein Schema anzuwenden, welches allerdings oft variierte. Diese Änderungen sind in der Hauptsache auf eine ständige Entwicklung des Schemas zurückzuführen, welche verursacht würde durch die Besonderheiten der Modelle, durch die Kleidung und die Notwendigkeit, Einzelheiten (Haar, Finger) verschieden zu behandeln.

Ein Beweis dafür liegt in den Zeichnungen Dürers vor, in denen die Punkte, bei welchen das einst vorhandene Liniennetz ansetzte, meistens noch vorhanden sind. Von hier ausgehend und mit Hilfe der »Vier Bücher von menschlicher Proportion« bin ich imstande, nachzuweisen, daß Dürer seine nackten und bekleideten Figuren in den sämtlichen Holzschnitten, Stichen und Gemälden ebenso wie in denjenigen Zeichnungen, wo die Zirkelpunkte bei der vollendeten Ausführung der Schattierung verwischt worden sind, nach einem jedesmal zu bestimmenden Konstruktionsschema entworfen hat. Dieses ist schon aus seinen frühesten Zeichnungen, wie das Erlanger Selbstbildnis, L. 429, und die »Stehende Nackte«, L. 345 Sml. Bonnat, ersichtlich und leicht nachzuprüfen. Dürer kannte ein Proportionsschema (L. B. Alberti »della statua«,) schon in seiner ersten Jugend, später kam er auch mit den neuen Konstruktionsstudien Leonardos in Berührung. Das Meiste aber schuf und entwickelte er selbst; »mein Meinung und Erfindung« sagt er in der Widmung an Pirkheimer (L.-V. 14, S. Aii und L.-V. 15. S. 243). Über die große Bedeutung der Proportionslehre für das künstlerische Schaffen sagt Dürer: »Item es ist bequem, eim Idlichem ein menschliche Gestalt zum ersten Lehren austheilen und in ein Maas bringen, eh man etwas anders lerne.« (Londoner Handschrift: Einleitung zu: »Van der Molerei«, L.-V. 15, S. 301). An anderer Stelle: »Welcher sich nun unterstehn und dieser meiner Unterweisung nachkommen, den Bilden erstlich ein rechte Proportion durch die Maß geben, sie alsdann ordentlich stellen und biegen, in den Grund legen ... der wirdet bald gewahr, was Nützbarkeit ihme daraus erfolgen mög ... usw. (Londoner Handschr. aus dem »Esthetischen Esckurs« (L.-V. 15, S. 292)). Obiges sagte Dürer sicher aus eigner Erfahrung, da er selbst in seiner Lehrzeit nur mündliche Überlieferung[1]) und den unvollkommenen Usus der Wohlgemutschen Werkstatt benutzen konnte.

Die Erörterungen Klaibers über »Regelmäßigkeit ohne Konstruktion oder Bezugnahme auf die Proportionslehre in einzelnen Abmessungen« L.-V. 13, S. 62 ff.), mit denen er die angeblich angegriffene künstlerische Ehre Dürers retten will, treffen m. E. nicht zu. Denn gerade die vollendeten Holzschnitte, Stiche und Gemälde Dürers weisen ein festes und bestimmbares Proportionsschema auf, welches nur deswegen schwer zu

[1]) Das lateinische MS. Albertis ist nie gedruckt worden.

ermitteln ist, weil es zwar auf bestimmter Grundlage beruht, aber fast bei jeder Figur in den Einzelheiten verschieden ist. Dürer wandte manchmal für seine flüchtigen Zeichnungen ein ganz einfaches Schema an, für die ausgeführten Werke aber benutzte er eine Konstruktion, die öfters bis auf ein Hundertstel berechnet war und mit einem Komplex von Bögen, Kreisen, Quadraten, Vierecken und Parallelogrammen aufs engste verbunden war. Diese Figuren und Köpfe, die nach Justi und Klaiber keine Konstruktion aufweisen, sind einfach auf Grund einer andern Konstruktion gebaut, als diejenige die von den beiden Autoren angenommen wurde.

Die moderne Anschauung, die ein »freies Schaffen« als die einzige Lösung des Problems des künstlerischen Gestaltens voraussetzt, muß für die kritische Betrachtung des Dürerschen Schaffens durchaus ausgeschaltet werden. Dürers Größe beruht darin, daß er, trotz des strengen Schemas, das individuelle Gepräge seiner Figuren zum höchsten Ausdruck zu bringen vermochte. In dieser Hinsicht steht er dem größten Geiste der Welt, seinem Zeitgenossen Leonardo, gleich.

Anmerkung II (zu S. 425): Der Ausgangspunkt zur Konstruktion des Kopfes auf dem Münchner Selbstbildnisse Dürers ist in seiner Hand zu suchen. Die Breite der Hand, wo sie am stärksten ist, beträgt nach der Proportionslehre Dürers bekanntlich $^1/_{16}$ der gesamten Körperlänge. Hier ist der Abstand vom mittleren Daumengelenk bis zum ersten Gelenk des fünften (kleinen) Fingers abzumessen, um die Längsmaße des Gesichtes zu bekommen.

1. Längsmaße:

Vom Ansatz des Haares angefangen und nach unten abgemessen zerfällt die Länge des Gesichtes in zwei gleiche Teile:

a) vom Ansatz des Haares bis zur Mitte der Nasenlänge = $^1/_{16}$ der Körperlänge.

b) von der Mitte der Nasenlänge bis zum Teilpunkte des Bartes = $^1/_{16}$ der Körperlänge.

Die gesamte Länge des Gesichtes beträgt also $^1/_{16} + ^1/_{16} = ^1/_8$ der gesamten Körperlänge.

Darin liegt der Grund, warum dieses en face-Gesicht Dürers länger und schmäler erscheint als alle seine andern Gesichter, die bekanntlich $^1/_{10}$ der gesamten Körperlänge betragen.

Dürer war jedoch nicht unkonsequent in seinen Proportionen; wir bekommen die richtige, seiner Proportionslehre angepaßte Gesichtslänge ($= ^1/_{10}$), wenn wir von oben und unten je $^1/_{80}$ der gesamten Körperlänge abmessen ($^1/_{80} \times 2 = ^1/_{40}$, $^1/_8 - ^1/_{40} = ^1/_{10}$), so bekommen wir zwei neue Punkte, von denen der obere ungefähr auf das Ende des auf die Stirn herabfallenden Haarbüschels fällt, der untere auf den Ansatz des Bartes. Der Abstand zwischen beiden ist = $^1/_{10}$ der gesamten Körperlänge.

Die Gesichtslänge = $^1/_{10}$, in drei Teile zerlegt, ergibt: a) die Höhe der Stirn, b) die Länge der Nase, c) den Abstand von der Nasenspitze bis zum Ansatz des Bartes, d) die Breite der Hand vor der Konturecke am Ansatz des Zeigefingers bis zum Knorren des fünften Fingers, je $^1/_{30}$ der Körperlänge.

Vom Ansatz des Haares $^1/_{80}$ nach oben abgemessen ergibt die Begrenzung des Schädels.

Vom Ansatz des Haares $^1/_{40}$ nach oben abgemessen fällt (mit der Zutat eines gewissen Bruches) auf die äußerste Begrenzung des Haares.

2. Breitenmaße:

Die Breite des Gesichtes ist = $^1/_{16}$ auf der Höhe des Haarbüschels, der Mitte der Nase, des Mundes usw.

Die Breite des Kopfes mit dem Haar beträgt:

a) auf der Höhe der Begrenzung des Schädels $^1/_{16}$,

b) auf der Höhe des auf die Stirn herabfallenden Haarbüschels $^1/_{16} + ^1/_{32}$ = (ungefähr) $^1/_{10}$.

c) auf der Höhe der Nasenspitze $^1/_8$ usw.

Aus den Gesamtmassen ergibt sich, daß das Gesicht in ein Rechteck eingeschlossen ist, das aus zwei gleichen, aufeinander stehenden Quadraten besteht, deren Seiten je $^1/_{16}$ der Körperlänge messen.

Genau dieselbe Konstruktion wurde von Dürer früher für sein Gesicht aus dem Rosenkranzfeste benutzt. Der Ausgangspunkt, den ich erfaßte, um diese Konstruktion zu ermitteln, liegt ebenfalls in der Breite der Hand, an ihrer größten Weite, d. h. von der Spitze des Daumens bis zur untersten Begrenzung der durch die Kappe des knieenden, angeblichen Christoph Fugger, verborgenen Finger. Da es ein Dreiviertelkopf ist, geht hier die mittlere Gesichtslinie (der Höhe nach) durch den Augenwinkel des linken Auges und durch den Ansatz des Nasenflügels. Sonst stimmt die für dieses Dreiviertelgesicht benutzte Konstruktion aufs genaueste mit der des en face-Gesichtes Es ist sogar die oberste Begrenzung des Haares mit der Zutat eines geringen Bruches (wie bei dem Selbstbildnis in München) abzumessen.

Selbstverständlich ist, daß geringe Lizenzen in der Linienführung des Meisters bei den Umrissen des Gesichtes und bei den einzelnen Haarlocken die von mir nachgewiesene Konstruktion hie und da überschreiten. Ich gab lediglich das grundlegende Schema an, ohne die Einzelheiten und die manchmal bis auf ein Hundertstel berechneten Brüche zu beachten. Außerdem sind bei den von mir vorgenommenen Messungen geringe Fehler zu vermuten, da ich mich auf ziemlich primitive Messungsinstrumente beschränken mußte und manche Abbildungen, wie z. B. die des Selbstbildnisses aus dem Rosenkranzfeste nur in Lichtdruck haben konnte.

Der von mir erwähnte bärtige Leonardokopf mißt:

a) von der Schädelbegrenzung bis zum Ansatz des Bartes: 4 Nasenlängen (ebenso bei Dürer);

b) die Gesamtbreite des Kopfes mit den Haaren mißt auf der Höhe der Nasenspitze: 4 Nasenlängen (ebenso bei Dürer).

Das Gesicht ist in ein Rechteck hineingezeichnet, das aus zwei gleichen Quadraten besteht.

Alle andern Maße sind bei dem Kopfe Leonardos leicht nachzuprüfen, da die Zirkelpunkte, sogar auf den Abbildungen, deutlich wiederzufinden sind.

Anmerkung III (zu S. 428). Um das Original des Münchener Selbstbildnisses von Dürer zu schonen, wandte ich mich an den Nürnberger Stadtrat, der im Besitze der Küfnerschen Kopie ist, mit der Bitte einen Holzsplitter von der im Germanischen Museum aufbewahrten Kopie abnehmen zu dürfen. Die Erlaubnis wurde mir auch freundlichst erteilt. Herr Professor Raman vom Forstwissenschaftlichen Institut an der Universität München hatte die Liebenswürdigkeit, die Untersuchung des Holzsplitters zu übernehmen. Das Ergebnis ist folgendes: „Die Untersuchung der Längsschnitte des Holzes stimmt am vollständigsten mit den Eigenschaften des Lindenholzes überein. Leider erlaubte es die geringe Dimension nicht, Querschnitte herzustellen. Ich habe das mir zur Verfügung stehende Material den Herren Oberforstmeister Dr. Möller und Preuß. Forstassessor Dr. Dengler vorgelegt, die beiden Herren sprachen sich ebenfalls in dem Sinne aus, daß der untersuchte Splitter aus Lindenholz besteht."

Damit scheint die Frage der Datierung des Dürerschen Selbstbildnisses einer weiteren Diskussion offen zu stehen.

Seit dem Erscheinen des Aufsatzes von E. Heidrich (9.) schien seine Datierung auf 1506 gänzlich überzeugend zu sein. Meine Erörterungen, die sämtlich vor der Untersuchung des Holzes verfaßt wurden, sollten diese Überzeugung unterstützen. Ist nun anzunehmen, daß die Handskizze L. 185, nachdem sie für die Gestaltung der Hand der Madonna mit dem Zeisig benutzt wurde, als Vorlage für die Hand des Selbstbildnisses dienen sollte? Das ist kaum denkbar. Heidrich nimmt mit Recht an, daß die Hand der Madonna ausschließlich als eine spätere Variation der Hand aus dem Selbstbildnisse zu betrachten ist. Indem ich die Handskizze L. 185 in Zusammenhang mit den beiden anderen Händen brachte, glaubte ich damit eine Bestätigung der Meinung Heidrichs, daß das Selbstbildnis nur in Venedig gemalt sein kann, gegeben zu haben. Indessen ergibt sich aus dem überraschenden Resultat der Holzuntersuchung, daß das Selbstbildnis im Norden, also in Nürnberg entstand.

Entstand es nun vor der Venezianischen Reise? Das ist ebenfalls nicht anzunehmen, schon aus dem einzigen Grunde, daß Dürer seinen „braunen Rock", in welchem er abgebildet ist, in Venedig erworben hatte.

Also nachher, nach der Rückkehr Dürers aus Italien?

Solange dieses Rätsel andererseits nicht klargelegt sein wird bin ich geneigt die Datierung Heidrichs auf 1506 aufrecht zu erhalten.

Abel Stimmer in Freiburg i. Br.

Von **Arthur Bechtold.**

Die spärlichen Nachrichten, die wir bisher über die Lebensverhältnisse des als Glasmaler und Radierer bekannten Abel Stimmer, des Bruders des berühmten Tobias Stimmer, besaßen, hat Obser in der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins (XX 680; XXIII 563) um einen wichtigen Beitrag bereichert, indem er auf Grund der im Großherz. General-Landesarchiv Karlsruhe befindlichen baden-badischen Hofratsprotokolle der Jahre 1590 bis 1594 den Nachweis erbrachte, daß Abel Stimmer nach dem Tode seines Bruders Tobias (4. Jan. 1584) von dem kunstsinnigen Markgrafen Philipp als Hofmaler nach Baden berufen wurde, dort Grundbesitz erwarb und ansässig ward.

Nach wie vor im Dunkel lagen seine künstlerische Erziehung und die seinem Straßburger Aufenthalt vorhergehenden Jahre seiner künstlerischen Tätigkeit. Einigen Aufschluß über diese geben die Ratsakten der Stadt Freiburg i. Br. Der Band, welcher die Ratsprotokolle vom 7. Jan. 1573 bis 24. Dez. 1574 verzeichnet, enthält auf S. 405 folgenden Eintrag:

»Montag den 9. Augusti 74.

Abel Stymer dem Moler oder Controfeter ist furgehalten worden dieweil Ime alß jetzt ein guete zeit alhie zu arbeiten und allein zu Controfeten zugelassen und vergunt, er sich aber auch dem gemeinen handtwerckh der Moler Zunfft und Statt ordnung zuwider des Molens gebraucht und sich bey etlichen burgern oder andern underhaltet und nit zünfftig, das Ime solches ferner nit gestattet kunde werden. hett er sich entschuldiget das er dem handtwerckh gar kein abbruch oder schaden zuzefüegen sondern dasselbig mer zufürdern genaigt habe und welle sich auch usserhalb des Controfetens keine arbeit annemen auch an würth als ein gast halten er wurde dann ettwan durch jemanden zu gast geladen, piette Ime solches zuvergunnen etc. dieweil dann er globt umb alle sachen dieweil er alhie ist so sich zwischen Ime und den Inwonern alhie zutragen mochten alhie und niergend anders wo recht zugeben und zunemen. Ist Ime uff seine wal und seinen selbs erpietten gemeß halten alhie zu controfeten zugelassen biß uff weithern beschaidt.«

Anderthalb Jahre später erscheint der Name Abel Stimmer zum zweiten Male in den Ratsprotokollen (»Raths Protokoll Vom 10. Jan. 1575 Bis 19. Dez. 1576«, S. 391):

»Montag den 9. Aprilis [1576].

Abel Stimer dem maler ist undersagt hinfür weder wenig noch vil alhie zu arbeiten vil weniger gesellen anzustellen noch sich des Molerwerckhs zugebrauchen er machte sich dann zünfftig oder habe dessen erlaubnus von der oberkeit. Wo [er] auch darwieder thue, wurde er ungestrafft nit pleiben.«

Der Maler sah sich nun vor die Wahl gestellt, sich entweder in die Zunft einzukaufen, oder der ungastlichen Stadt, in der ihm jede Erwerbsmöglichkeit abgeschnitten war, den Rücken zu kehren. Beides war gleich wenig nach dem Sinn des Mannes, der nach Allem, was wir von ihm hören, sich keines sehr friedfertigen oder leicht lenkbaren Charakters erfreut haben muß; ließ er doch Ende 1592, als er schon in Baden-Baden sich niedergelassen hatte, aus irgend einem Anlasse sich hinreißen, sich an einem Büttel zu vergreifen, wofür er dann zur Zahlung von drei Pfund Heller verurteilt wurde (Obser a. a. O.). Er versuchte den seine Existenz in Freiburg vernichtenden Schlag zu parieren, indem er sich mit einer Eingabe an die nächsthöhere Instanz, die vorderösterreichische Regierung in Ensisheim wandte, der die Stadt Freiburg damals unterstand. Aus den Akten geht nicht hervor, ob er noch innerhalb der Stadtmauern weilte, als er seine mit häufigen Ausfällen gegen den Rat gewürzte Beschwerde niederschrieb; man wird es bezweifeln dürfen. Der Stadtrat, dem die Supplikation überschickt wurde, ließ an die Regierung ein ausführliches Schreiben abgehen, in welchem er die getanen Schritte rechtfertigte; eine Abschrift befindet sich in den Missiven des Freiburger Stadtrates. Meine Hoffnung, das Original der Beschwerdeschrift Abel Stimmers werde unter den jetzt in Innsbruck aufbewahrten Akten der ehemaligen vorderösterreichischen Regierung zum Vorschein kommen, hat sich leider nicht erfüllt, wie mir die Direktion des k. k. Staatsarchivs und des k. k. Statthalterei-Archivs mitzuteilen die Güte hatte.

Das Schreiben des Freiburger Stadtrates erhält doppelten Wert durch die tiefen Einblicke, die es in die Verhältnisse gewährt, unter denen die deutschen Künstler des 16. Jahrhunderts zu arbeiten und zu leiden hatten. Allenthalben stieß der Künstler an die einengenden Wände starrer Zunftgesetze, die sich bemühten, jede höhere Leistung auf ein der Konkurrenz ungefährliches Mittelmaß herabzudrücken. Es wird verständlich, daß Dürer in bittere Klagen ausbrach, als er inmitten der frei schaffenden Kunst Italiens des heimischen Zunftzwanges gedachte.

Ich gebe den Brief in seinem Wortlaut wieder:

(Missiven de Annis 1575—1582. S. 244 ff.)

»Regierung Ensisheim.

Wolgeboren Gnedig und günstig herren. Was an E. Gnaden und gunsten Abel Stimer, so wie wir bericht von Schaffhaußen sein soll, von unns beschwernusweiß an Ine begerter Zunfft erkhauffung halben Suppliciert und gebetten des haben wir von E. Gnaden und gunsten uns uberschickhter seiner Supplication verstanden, darauff khonden unnd sollen E. Gn. und gstn. wir zue begertem bericht der sachen ußfüerlichen nit verhalten. Alß verscheinenes 72 ten Jars sich zugetragen, daß der Erwürdig und hochgelert Herr Dr. Appolinaris Kirßer dißer Zeit Canonicus unnd Thumbdechant hoher Stifft Basell einen frembden Maler sein Altar Taffel Im Newen Chor [1]) In seinem Hauß und lassen malen lassen Unsere Maler sich damalen dessen beschwert. Wir aber dieweil unsere heubter deßhalben von Ime begrüesset worden, solches zue fürderung der ehr Gottes nachgeben. Auch demselbigen Maler hernacher durch der Fürstl. Durchlaucht von der Universitet und Statt hiertzue verordnete (In dem unsere Maister mit gesellen und beraitschafft dartzue gefaßt nach solcher Zeit es annemen wellen die Taffel In Irer Fürstl. Durchlaucht Chorlin [2]) verdingt Ime dartzue Platz geben worden. Und derselbig eben vil uber Jar und tag sollich werckh underhanden gehabt darneben auch andere arbeiten und werckh unseren Malern zue Abbruch verrichtet Und sich mit seinen gesellen nit wenig verwendet gehalten alßo daß wir derohalben die uff Ir weither clagen unnd anrueffen sy alß zünfftige bey der Statt unnd Irer Zunfft ordnung zuschüzen umd handtzuhaben vertröstet. Allein daß sy geduldt zutragen und nichtzit inzustrewen biß der Fürstl. Durchlaucht werckh ußgemacht. Darneben auch nit underlassen denselben Maister unnd seine gesellen für uns zubeschickhen sy in glübt zunemen Umb alle und jede sachen so In Zeit sy alhie wonen unnd sich mit Inen zutragen oder sy an andere haben wurden Alhie vor gericht unnd Rathrecht zugeben und zunemmen unnd niergendt anderßwo Alles Inmassen dann andere frembde Handwerckhsgesellen so alhär khomen loblichem alten

[1]) Das Basler Domkapitel siedelte infolge der Reformation 1529 nach Freiburg über, wo es sich einen eigenen Domhof errichtete. Es wurde ihm gestattet, sich einen Gottesdienst im Münster einzurichten, jedoch ohne Irrung und Beeinträchtigung des Pfarrgottesdienstes. Aus diesem Verhältnisse erklärt sich, daß so viele Mitglieder des Basler Stiftes im Chorumgang ihre Ruhestätte gefunden haben. Viele davon waren Professoren der Universität und haben dieselbe mit ansehnlichen Stiftungen bedacht. Infolge der Besitzergreifung der Stadt durch die Franzosen verließ das Kapitel dieselbe und zog am 19. Dezember 1678 nach Arlesheim. (F. Kempf und K. Schuster, Das Freiburger Münster. Freib. 1906, S. 207). Die hier erwähnte Altartafel ist nicht mehr vorhanden. Den Namen des Malers habe ich nicht feststellen können.

[2]) Gemeint sind die beiden sog. Kaiserkapellen im Münsterchor. Unter der »Fürstl. Durchlaucht« ist der Erzherzog Ferdinand von Österreich zu verstehen. Auch diese Tafel scheint nicht mehr zu existieren. Die Ratsprotokolle und die Senatsprotokolle der Universität enthalten nichts über eine solche Stiftung.

brauch nach zuthuen Pflegen unnd darbey ufferlegt. Dieweil sy nit zünfftig, ohne unser und der Maister Moller Handwercks alhie Erlaubnus sonnst khein weithere neben arbeit anzunemmen. Daß wir auch uff solches den Supplicanten, der dann vor und zu der Zeit neben solchen frembden Malern sich auch alhie Ingefleckht und deß Mallens beschreit worden für uns erfordert. Ime gleichfalß fürhalten lassen. Derweile er nun ein guete Zeit alhie gewont unnd Ime sich allein In offner Herberg zuhalten und zu Contrafeten zugelassen unnd vergondt, er sich aber dem gemeinen Handtwerckh der Mallerzunfft, auch unserm Stattrechten unnd ordnung zuwider deß Malens gebrauchte, bey burgern und andern Herberg und unnderschleiff suechten und doch nit zünfftig were. Daß solches Ime nit gebürte noch ferners erstattet khonde werden etc. Unnd er sich damalen entschuldiget das er dem Handtwerckh alhie gar kheinen Abbruch oder schaden zuzefüegen sondern dasselbige mehr zufürdern genaigt hette unnd wolte sich auch usserhalben deß Contrafetens sonst kheiner arbeit beladen, sich an würth alß ein gast halten, er wurde dann etwan durch yemanden zu gastgeladen, unnd derwegen gepetten, Ime solches lenger zuvergonnen, haben wir damalen, nachdem er uns auch gelobt Umb alle sachen, so sich in zeit seiner wonung alhie zwüschen Ime und den Inwonern zutragen möchten alhie unnd niergentanderßwo Recht zugeben unnd zunemmen. Ine uff sein wal und seinen selbs damalen erpietten gemeß halten, Daß Contrafeten alhie biß uff weitheren beschaidt zugelassen.

In dem aber auch wie er selbs vermeldet Ime In verfertigung etlicher epetaphien, so theills uff etlich der Unseren vergünstigung Ime eigner person zumachen vergont worden er ohne erlaubnus auch andere gesellen angestellt und dartzue gebraucht. Welches er gleichwol beschönnen will sy seyen nit uff Ine bestellt sondern Uff Dr. Jerg Meyern unnd andere beschaiden geweßen. Unnd aber solche neben andern gesellen eben die Jhenigen, so uns und dem Handwerckh alhie zuwider nachseidt verfertigung der Fürstl. Durchl. Taffel so alß heimlich alhie jn clostern unnd sonsten herumberstören den allhieigen Maistern nit anston oder wo die schon gesellen bekhomen mochten. Inen die verwendt und abtrinnig machen Unsere Maister unnd Ire arbeiten vernichten, trutzen, tadlen und stumpffieren unnd denselbigen alßo der hoch und nider dienen müessen daß brott vor dem Maul abschneiden. Hat hieruff die gemein Maler Zunfft alhie von Irer Maister wegen sichs weither beclagt unnd an uns sy wie andere Handtwerckh beim Statt rechten unnd Irer ordnung zuhandhaben zuschüzen zuschirmen und dergleichen unordnung In handtwerckhen nit zugestatten damit nit ein ungebür uß der andern erweckht werde, gantz ernstlichen Supplicieret.

Derenhalben solchen und andern unruehen deren wir sein unnd anderer Maler halben so nit zünfftig und also umb ehrlicher leuth pitt willen etwan geduldet etc. auch dem Jhenigen Zufürkhomen ist vermög beyligenden

Extract unserm wolhergebrachten befreyten unnd conformierten Stattrechte Im dritten Titel deß vierdten Tractats unnder der Rubric Von Insassen strackhs zuwider unnd damit den Handtwerckhen und Ingesessenen Zünfftigen durch welche gemeine Statt zuerhalten diße beschwerliche schadlichen und verderblichen Ingang gebrauch und Newerung auch gemeiner Statt verschreyung zuverhüeten. In dem alberait hieruff sich schon etliche unßer bywonenden Vernemmen lassen. Kondte man einem frembden maler alhie anzustellen erlauben und zulassen So werde man auch Keinem frembden schreiner Steinmetzen, Glaßer etc. zuhalten und zugebrauch nit weren noch abschlagen unnd vermeinen alßo der gleichen Handtwerckhsgesellen für Ire gedingte diener unnd haußgesündt haben etc. zu achten daruß aber anderst nichts zugewarten Dann aller unwill, unfridt auch gespenn [3]) zwüschen uns und den Inwonern, so solches understanden und das nit allein khein gueter Handtwerckhsmaister alhie haußheblichen setzen [4]) sondern die schon alhie nit bleiben noch sich ernehren mochten.

So haben wir Ine den Supplicanten allvorerst nachdem er die Epithaphien zue endt gebracht Jüngst den 9 ten Aprilis beschaiden Ine mit guetem bedacht und gar nit stützig (wie er von dem wir unsres wissens mer unruh dann dienst gehabt uns undanckhbarlich anzeucht) fürhalten lassen. Dieweil man In yetzt ein lange Zeit unnd über deß dritt Jor alhie geduldet seiner khunst halber wol notturfftig und lenger haben unnd leiden möchten soferr [5]) seiner gelegenheit er bey uns zünfftig zuwerden unnd sich unserer ordnung gemeß zuhalten were man Ime auch alle guete befürderung zubeweisen genaigt. Wanner aber nit, und sich unsrer Maler unnd Zünfftigen ab Ime und andern malern so Jnen zue Abbruch unnder kheinen Joch und ordnung sein sonder frey Alßo hierüber stören wolten, ohne underlaß alßo beschweren thetten, solches auch unserm Stattrechten gentzlich zuwider, unnd wir deß hinfüro nit mehr gestatten khondten noch wolten, sollte er sich auch kheiner arbeit die alhie zuverrichten ohne unßer erlaubnus mer undernemmen sonder mochte sein gelegenheit wol anderßwo suchen unnd sich an der bißhär vergondten Zeit ersettigen lassen.

Daß wir dann Jme der Maler Supplication nit hinußgeben unnd sein mundliche oder schrifftliche antwurt darüber verhören wöllen, haben wir gar vor unnötten geachtet. dieweil die Supplication nit allein wider Ine sonder auch andere Störer seines Handtwerckhs, unnd fürnemblich neben dißem In etlichen sondern anligen unnd beschwerden gemeiner Zunfft zuv.rhoffen und sy bey dem Stattrechten und Iren ordnungen zuhandhaben gestellt. sy auch Irer Aidenhalben dergleichen Personen uns anzuzaigen schuldig.

---

3) Zwietracht, Streitigkeiten.

4) häuslich niederlassen.

5) soferne.

Da er aber sonsten uns was weithers fürzubringen unnd zubegern gehabt. und wol gesehen es zur Zeit Jme gegebnen beschaidts gar khein gelegenheit gewesen Jme lenger Audientz zugeben, hette er solches hernacher wol schrifftlich oder mündlich thun mogen. Wo er nit auß hochmuet und trutz solches underlan kan. E. Gn. und gnstn. deßhalben bemüehen, und uns verunglimpffen wollen. Dann er sich niemalen gegen uns Jm wenigsten vernemen lassen, wir auch dessen von E. Gn. und Gstn. kheinen bericht, waruff er warte. Daß von E. Gn und Gstn. er etwas bescheidts oder Irer Fstl. Durchl. was zuverrichten habe. sonsten gegen Jrer Dchlt. wir uns seinethalben nit weniger alß andere Personen denen er bißhär mit seiner arbeit alhie zudienen zugelassen worden. Da ers eben alhie und sonst niergendt verrichten khondte, zuhalten wol gewißt hetten. dieweil er sich aber gegen E. Gn. und Gestr. erclert, warumben Ime nit thunlich, rathlich, sonder vilmehr verachtlich sein wolle, sich alhie, alß da gespürt khein rechte Zunfft ordnung Statuten unnd Maister stuckh, wie Jn andern Stetten loblich unnd breuchig gehalten wurde, unnd In dergleichen nach unerfarene Maller geschefft zubegeben, wir aber dargegen vermeinten, Ime vilmehr ehrlich loblich auch nutzlich sein, do er sollich handtwerckhkunst unnd gesellschafft alhie, da dann etwan gar wol seines gleichen Meister an khunst auch gewesen. Undt wie er selbs vermeldet, er sein beste gelegenheit hette, widerumben uffbringen unnd ersetzen mochte, dorffte sich nit allerhandt arbeiten undernemmen. khondte wol gesellen daruff halten. Were auch zue seinen Raisen unverbunden (Ja wann dergleichen gesellen nit gern semper frey unnd Ime unser alte ware Cathollische Relligion alß wir seidher erfaren bißhär nit verhinderlich und zuwider gewesen were. Unnd derwegen besorgen müessen man alßdann mer Achtung uff Ine haben khondte. dann In dem er alßo seinen freyen zu und vom zug [7]) behalten mochte.

Seitenmal wir bißhär nie erfaren khondten daß in den dreyen oder vierdthalben Jaren er alhie oder anderßwo unßerer Relligion gemeß communiciert habe. Wir Ine auch gar wenig zur Zeit der gottlichen Ambter der messen In der Kirchen mit andacht gesehen haben. dardurch er uns nit wenig Suspect worden.

So halten wir dafür unnd vil mer nit Rathlich sonder unräthlichen zusein da wir Ine oder seinesgleichen, so sich unserer Relligion und ordnung nit gemeß halten solten oder wolten, bey uns alßo gedulden wurden.

Wissen derohalben umb angezogener Ursach willen dardurch andere Weitherungen unnd gefahr zuvermeiden von unsern Wolbefuegten billichen und unsern Stattrechten gantz gemeßen beschaidt gar nit Zuweichen unzweifenlicher Zuversicht E. Gn. und Gnstn. werden uns auch darwider nichts weithers zumuetten, vil weniger erachten khennen daß wir Ime dorinnen

[6]) die keiner Zunft angehörigen Handwerker, an anderen Orten Boenhasen genannt.

7) Seine Freizügigkeit.

auch was unbillichs zugemuetet. sy auch Ine uff sein ferner anhalten gn. zubeschaiden haben. Daß alles E. Gn. und Gnstn. zue begerten bericht sovil wir bißhär mit Ime gehandlet, oder zuthun gehabt mit widersendung seiner Supplication nit verhalten sollen unnd thun denselben uns dienstlichen bevelhend.

Datum den 18 ten May anno etc. 76.

E. Gn. und Gnstn. underthgst
guetwilligen
Burgermaister und Raht der Statt
Freiburg Im Preißgaw.«

Die Bestimmung der von dem Freiburger Stadtschreiber, dem Humanisten und Rechtsgelehrten Ulrich Zasius verfaßten »Nüwe Stattrechten und Statuten der loblichen Statt Fryburg im Pryßgow gelegen«, auf welche sich der Stadtrat bezieht, lautet folgendermaßen:

»Von Soldnern oder insessen.

Was aber ander by uns wonen, unnd nit burer, sonder insessen sin, die sollent so y gewerb und hantthierung triben wölten, zünffte, darin ir gewerb und hantthierung trifftig sind, schuldig sin, anzunemen und zu erkouffen, das gelt bar zugeben, ouch gewer und harnasch zu haben, deßglichen versigelten gloublichen schin, irer geburt, harkomens und manrechtens, ouch wie sy an andern orten gescheiden sind, anzuzögen, so das alles nit geschehe, sollent sy in zünfften, dheins wegs uffgenomen, und also sy, ouch alle die so nit zünfftig sind, für insessen nit gehalten, noch von yemants in was stands der sye, zu stätter wonung beherbergt werden, und welcher inwoner hiewider handelte, der sol uns dem Rat so dick [8]) das beschicht, ein marckh silbers zu pen verfallen sin, und wo er solichs am gut nit vermag für die Statt, so lang biß er solche straff bezalt, verwisen werden, doch so sind die so wir bißhar in satz genommen haben, oder fürter annemen und versprechen würden, von diser obgemelten satzung gefryet. Aber gassen gewerfft [9]), sol by denen die ir handthierung triben und ir narung gewinnen mögen, und usserthalb den zünfften sind, gesetzlich abgestelt sin, und fürter nit me genomen werden, es gescheh dann mit unser sondern erkantnuß und erlouben, und wo unser zünfftigen, einicher solchen varenden unzünfftigen lüte, in unser Statt innen werden, die sollen sy by irn eyden schuldig sin, by uns zu rügen, damit wir der notturfft nach darinn verrer wissen zu handlen . . . . . «

Aus den Akten des Falles Stimmer ist zu ersehen, daß Freiburg zu jener Zeit keine eigentliche Kunststadt mehr war; ihr Bedarf an Kunst wurde von außen, namentlich von Schweizer Künstlern bezogen. Verstand ein Maler sein Handwerk, so drängten ihm auch von allen Seiten die Aufträge sich

[8]) so oft.

9) Das Arbeiten außerhalb der Zunft.

entgegen, wie in unserem Falle. Daß Abel Stimmer das »Contrafeten« erlaubt wurde, läßt darauf schließen, daß zur Zeit seines Freiburger Aufenthalts kein einheimischer Künstler sich auf diese Kunst verstand. Der seit 1547 in den Steuerbüchern vorkommende Maler Gallienus Entricher, der in den fünfziger Jahren die Fassade des Rathauses mit einem Totentanz und der Historia des Königs Philipp von Macedonien geschmückt hatte [10]), scheint ein mehr handwerksmäßiger Meister gewesen und für die Ausführung von Porträtaufträgen nicht in Betracht gekommen zu sein.

Solange Abel Stimmer auf einem den Freiburger Meistern fremden Arbeitsfelde, dem »Contrafeten«, sich bewegte, drückte Rat und Zunft ein Auge zu, vermutlich auch deshalb, um seine vornehmen Auftraggeber, zu denen auch der berühmte Lazarus von Schwendi damals gehört haben mag [11]), nicht vor den Kopf zu stoßen. Sobald aber der fremde Maler sich unterfing, auch Epitaphien zu malen und damit ein Gebiet zu betreten, auf dem die eingesessenen Maler glauben konnten, es ihm mindestens gleich zu tun, da hatte die Duldung sofort ein Ende; der Rat mußte dem Drängen der Zunft nachgeben und den Eindringling entfernen. Wahrscheinlich verband man mit der Maßregelung des als Ketzer »suspecten« Malers noch einen andern Zweck, nämlich den einer Warnung für den im Geheimen umgehenden bösen Geist der Ketzerei; waren doch, wie der Pfarrer von Freiburg dem akademischen Senat mitteilte, an den Ostertagen des Jahres über hundert Einwohner von Freiburg, darunter auch einige Studenten, auf die benachbarten protestantischen Ortschaften, namentlich das unmittelbar vor den Toren liegende markgräfliche Dorf Haslach hinausgezogen, um dort mit den Ketzern Gemeinschaft zu pflegen [12]).

Die Erwähnung des Dr. Jerg Maier, von dem Stimmer behauptet, daß er die Gesellen angestellt habe, gibt einen Hinweis, wo wir die fraglichen Epitaphien zu suchen haben. Dr. Georg Maier war Professor der Medizin an der Universität und ein sehr rühriges Mitglied des akademischen Senats; die Denkmäler werden sich also wohl in der sog. Universitätskapelle im Münsterchor befunden haben, in der die Professoren der Hochschule ihre Begräbnisstätte fanden. An gemalten Epitaphien aus der Zeit des Aufenthalts des Abel Stimmer (1572—76) ist nur noch dasjenige des Theologen Christoph Eliner († 1575) mit der Auferstehung der Toten vorhanden; ein

[10]) Vgl. Schäfer, Die Baukunst des XVI. Jahrhunderts in Freiburg. Ztschr. Oberrh. N. F. IX.

[11]) Sein Bildnis hat Abel Stimmer 1579 radiert. S. Andresen, Deutsch. Peintre-graveur I 62, Nagler, Künstlerlex. XVII 362, Haendcke, Schweiz. Malerei im XVI. Jahrhundert S. 347 und andere.

[12]) Protocollum Senatus Academici Pars VIa 25. Julii 1561 usque 22. Octob. 1579. S. 628. Senatssitzung vom 24. Mai 1576. Der Band wurde mir von dem Vorstande des Freiburger Universitäts-Archivs, Herrn Geheimen Hofrat Professor Dr. Finke in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt.

sehr stark verdorbenes, minderwertiges Gemälde, welches man allerhöchstens mit einem der Gesellen Stimmers in Zusammenhang wird bringen dürfen. Ebenso gut freilich könnte die Tafel ein Werk des oben genannten Malers Gallienus Entricher sein. Eher könnte das gemalte Epitaph des 1595 verstorbenen Mediziners Gallus Streitsteimer von der Hand Stimmers herrühren; die späte Datierung des Denkmals beweist nichts gegen die Annahme, daß die Tafel schon viel früher, noch zu Lebzeiten des Stifters, gemalt sein dürfte, was bekanntlich häufig genug der Fall war. Der Verstorbene kniet auf der linken Seite seines Wappens, unterhalb der Darstellung, der Geschichte vom barmherzigen Samariter. Streitsteimer starb im 71. Lebensjahre, die Gesichtszüge des Dargestellten sind jedoch die eines viel jüngeren Mannes, etwa eines Fünfzigers, was mit der Annahme, daß das Bild noch zur Zeit Abel Stimmers gemalt wurde, übereinstimmen würde.

Die gleiche Hand wie diese Tafel verrät das gemalte Epitaph der Barbara von Lichtenfels in der dreizehnten Chorkapelle; dargestellt ist die Auferstehung Christi. Unten die Wappen der Lichtenfels und der beiden Gatten der Verstorbenen, des Georg Wilhelm Stürzel von Buchheim († 1559) und des Hans Christoph von Bernhausen († 1563).

Die Zuweisung der Bilder an Abel Stimmer ist sehr unsicher, da wir als Vergleichsmaterial nur einige Radierungen und Entwürfe zu Glasgemälden von seiner Hand heranziehen können, kein einziges gesichertes Gemälde von ihm besitzen. Die Münsterrechnungen gaben über die Epitaphien keinen Aufschluß, da es sich bei ihnen ja um private Stiftungen handelte.

Ein gemaltes Epitaph für den Dechanten des Baseler Domkapitels. Jörg von Ampringen, 1574 errichtet und noch am Ende des 18. Jahrhunderts im Münsterchor befindlich, ist jetzt nicht mehr aufzufinden; es zeigte eine Kreuzigung, zur linken Seite des Kreuzes Johannes und Maria, auf der rechten den knienden Stifter und sein Wappen. Die dilettantenhaften Zeichnungen des Denkmals, welche in den jetzt in der Freiburger Universitätsbibliothek aufbewahrten Manuskripten des Pfarrers Geißinger [13]) enthalten sind, lassen keinen Schluß auf den Verfertiger der Tafel zu.

Von dem Epitaph ist in einem Schreiben die Rede, welches das Kapitel des hohen Stifts Basel zu Freiburg 1574 an den Domherrn Ambrosius von Gumppenberg richtete:

(Missiven buoch de A° 1572—1576 Gr. General-Landesarchiv. Karlsruhe. Copialbücher Nr. 118 e.)

»Dem Ehrwürdigen Edlen Herrn Ambrosio von Gumpenberg Bäpstlichen prothonotarium Thumb-Probst der hohenstifften Basell und zu Eichstatt etc. unserm lieben herrn und Chorbruoder.

Vnser freundtlich Dienst und gruoß zuvor, Ehrwürdiger Edler lieber Herr und Chorbruoder, dißer tagen ist uns ein schreiben so ir ahn weyland

[13]) Mscrpt. 498 S. 97, Mscrpt. 499 S. 62.

Herrn Görgen von Ampringen unsern lieben gewesnen Thuombdechan säligen gethon, überantwurtt worden, welches wir empfangen, und ewer begeren, euch die zweyhundert guldin, so wir euch uff nechstkünfftig Johannis Baptistae schuldig werden, bey alhieigem buochfuörer überantwurtten zuolaßen, darauß vernomen, Wellen hieruff, ewerm begeren gemäß, in ewerm namen, bestimbte summa gelts, gedachtem buochfuörer, gegen gebürlicher quittung, zuostellen. Das dann ir zuo einer gedächtnus ein Epitaphium alhie uffzuorichten bedacht und vohabens, darumb dann ir auch verstendiget zu werden begeren, ob ein künstlicher artlicher steinmetz alhie bey der hand, welcher solch Epitaphium machen und verfertigen möchte etc. Haruff fuögen wir euch zuovernemen, das wir euch ietziger zeit eines sollichen steinmetzen bey uns nit zuovertrösten wüßen, Wo vern aber es euch gefällig, möchten ir uns ein visier oder muster, wie und was ir also uffzuorichten unnd machen zuolaßen bedacht, zusenden und überschickhen, wolten wir anordnung thuon und verschaffen, das es durch einen maler uff holtzwerckh zum besten als möglich in das münster alhie gemacht werden solte, darzu wir unsers theils, euch zuo gefallen, da ir es begeren, gantz gern und guottwillig verholffen sein wellen . . . . . .

Datum Freyburg im Breißgaw den 4. Junii Anno 74.

Thuombdechan und Capitl
hoher stifft Basell.«

Es läßt sich kaum annehmen, daß die Eingabe Abel Stimmers an die vorderösterreichische Regierung von Erfolg begleitet gewesen ist. Wohin er von Freiburg aus seine Schritte gelenkt hat, ist unbekannt; die nächsten Spuren führen in das Antoniterkloster Isenheim im Elsaß, wo noch im Jahre 1789 auf der Rückseite des Grünewaldschen Altars folgende Verse von der Hand Abel Stimmers und eines sonst nicht bekannten Hagerich von Chur geschrieben standen [14]):

»Diese Kunnst kunndt von Gottes Gunst
Wann's Gott nit guntt so ist's umsunst
Ein jedes dises Werck Gott loben soll
Dann diese Kunnst kunnt von Gott.
1578 Hagerich, von Chur.

Wie wohl d' Kunst Gaaben Gottes seindt
Ist Unverstand jer groester Feindt
Darumb wer solche nicht verstoet
Allhie nichts zu urtheilen het.
Abell Stymmer.«

[14]) Mscrpt. in der Stadtbibl. Colmar: »Anzeige der Gemälde und Statuen in der ehemaligen Antonier Kirche In Isenheim im Oberen Elsaß« Bl. 6. Vgl. Niedermayer, Mathias Grünewald. Rep. f. Kunstw. VII 144. Ferner: F. X. Kraus, Kunst und Alterthum in Elsaß-Lothringen II S. 352.

Regesten zum Leben Leonardo da Vincis.

Von **W. v. Seidlitz.**

Mit Zusätzen von G. Gronau.

Seitdem E. Verga im 2. und 3. Jahrgang der Raccolta Vinciana (1906 und 1907) seine Regesten veröffentlichte, haben sich manche Zusätze und Berichtigungen ergeben. Die folgende Zusammenstellung wird als eine Vorarbeit für das Quellenwerk über Leonardo dienen können, welches die Kommission für die Herausgabe der Schriften Leonardos für den vierhundertsten Geburtstag des Künstlers plant.

Abkürzungen: R. = Richter, Litterary Works; V. = Verga.

1. *Vor 1452.* Notizen über die Vorfahren. (Uzielli [1872] 53 ff.)
2. *1448—51.* Tätigkeit des Vaters (Scognamiglio 10).
3. *1451.* Vermögenserklärung des Großvaters Antonio (Uzielli [1872] 139 ff.).
4. *1452.* Geburt Leonardos (siehe die folgende Nr.).
5. (V. 1) *1457.* Vermögenserklärung des Großvaters Antonio (Gaye I, 224).
6. (V. 2) *1470.* Vermögenserklärung der Erben Antonios [1]) (Gaye I, 223).
7. *1470. Mai 14.* Gehalt des Vaters im Kloster der SS. Annunziata (Gaye l. c. Nota; Uzielli [1872] 148).
8. (V. Zus. 1) *1472.* Verrechnung mit der Malergilde (Uzielli l. c. S. 149).
9. *1472* (1474?). Familiengrab in der Badia zu Florenz (Uzielli [1872] 111).
10. (V. 3) *1473. August 2.* Aufschrift auf der Landschaftszeichnung in den Uffizien (R. 1369).
11. (V. 4) *1476. April 8.* Anonyme Anzeige gegen Jacopo Saltarelli (Arch. stor. d. Arte, S. II, II, 1896, S. 315).
12. (V. 5) *1476. Juni 7.* Zweite Verhandlung über die gleiche Angelegenheit (l. c.).
13. (V. 6) *1478. Januar 10* (nicht 1). Auftrag auf das Bild für die Bernhardskapelle im Signorenpalast (Milanesi, Doc. inediti 1872, S. 15 mit d. irrtümlichen Datum 1. Jan.; Scognamiglio 146, Dok. XVIII).
14. (V. 6) *1478. März 16.* Zahlungsanweisung über 25 fior. larghi dafür (Milanesi S. 16).
15. *1478.* (Zwischen Sept. und Dez.) Aufschrift auf der Zeichnung mit

[1]) Uzielli I, 1872, S. 146 bringt dieses Dokument u. d. Jahr 1469.

den zwei Köpfen in den Uffizien, wonach L. zwei Madonnendarstellungen begonnen hat (R. 663; vgl. 1383).

16. *1479. Dezember 29.* Zeichnung des gehenkten Bandini, bei Bonnat (R. 664).
17. *1480.* Vermögenserklärung des Vaters (Uzielli [1872] 150 ff.).
18. (V. 7) *1481. März.* Auftrag auf das Bild für S. Donato a Scopeto (Milanesi, l. c. S. 13).
19. (V. 7) *1481. Juli.* Holzlieferung des Klosters S. Donato an L. (Milanesi l. c.).
20. *1481 August* (zwischen 14 und 18). Getreidelieferung des Klosters an L. (Müller-Walde im Jahrb. K. Pr. Kunsts. XVIII, 1897, S. 121).
21. *1481. August 25.* Lieferung von Farben an L. (Milanesi l. c. mit dem Datum 25. Juni [!]; richtig Poggi, Riv. d'arte VII, 1910, S. 96).
22. *1481. September 28.* Lieferung von Rotwein an L. (wie bei Reg. 20).
23. *1482. Februar 25.* Francesco Arrigoni sendet aus Neapel Epigramme auf das Reiterdenkmal an Lodovico il Moro (Müller-Walde l. c. S. 119ff.).
24. (V. 8) *1482?* (oder 1483). Brief Leonardos an Lodovico il Moro (Cod. Atlantico f. 391 v. a; R. 1340).
25. *1483. April 25.* Vertrag wegen der Madonna in der Grotte (Biscaro im Arch. stor. lomb. 1910, S. 129).
26. *1485. April 13.* Auftrag Lodovico il Moros auf ein Madonnenbild für den König Matthias Corvinus von Ungarn, falls unter dem „optimo pittore" L. zu verstehen ist (Uzielli, Ricerche II, 1884, S. 581).
27. (V. 10) *1487. Juli 30.* Zahlung für das Modell des Vierungsturmes am Mailänder Dom (Beltrami, L. d. V. S. 73).
28. (V. 11) *1487. August 8.* — Desgleichen.
29. (V. 12) *1487. August 18.* — Desgleichen.
30. (V. 13) *1487. August 27.* — Desgleichen.
31. (V. 14) *1487. September 28.* — Desgleichen.
32. (V. 15) *1487. September 30.* — Desgleichen.
33. (V. 15) *1488. Januar 11.* — Desgleichen.
34. (V. 16) *1489. April 2.* Libro titolato de figura umana (R. 1370).
35. *1489. Juli 22.* Pietro Alamanni, Geschäftsträger Lorenzo il Magnificos in Mailand, übermittelt diesem die Bitte Lodovico il Moros um Zusendung von Künstlern, die das Reiterdenkmal ausführen könnten (Müller-Walde im Jahrb. 1897, S. 155).
36. *1489. August 31.* Briefe Platino Platos mit einem Epigramm für L.s Reiterstandbild (Piatti, Epistole, Mail. 1506; abgedr. bei Bossi, Del Cenacolo; — das Epigramm im Arch. st. lomb. 1904, II, 286).
37. (V 19). *1490. Januar 13.* Die Festa del Paradiso (Solmi, Arch. stor. lombard. S. IV, a. XXXI, 1904, S. 80).

38. (V. Zus. 2) *1490. Gleiches Datum.* Bellincioni über das Fest (Solmi l. c.).
39. *1490. April 23.* Notiz über das Reiterstandbild usw. (R. 720).
40. (V. 20) *1490. Mai 10.* Modell für den Turm des Mailänder Domes (Beltrami, l. c.).
41. (V. 21) *1490. Mai 17.* Desgleichen. (ib.).
42. (V. 22) *1490. Juni 8.* Besuch des Domes von Pavia (Uzielli S. 122 ff.).
43. (V. 23) *1490. Juni 21.* Desgleichen. (ib.).
44. (V. 24) *1490. Juli 22—24.* Notiz über den Schüler Jacomo (R. 1458).
45. (V. 24) *1490. September 7.* Desgleichen (R. l. c.).
46. (V. 25) *1490. Dezember 9.* Zurückberufung von Pavia nach Mailand (Uzielli, S. 134/5. Vgl. aber Müller-Walde, Jahrb. XVIII, 1897, S. 162 [und S. 106], wonach es sich um die Zurückberufung seines Gehilfen Agostino handelt).
47. (V. 30) *1491. Januar 26.* Notiz über das Turnierfest bei Galeazzo Sanseverino (R. 1458).
48. (V. 30) *1491. April 2.* Notiz über den Schüler Jacomo (R. l. c.).
49. *1491.* Schuld L.s gegenüber der Domopera (Amoretti 20).
50. *1492.* Begleichung dieser Schuld (ib.).
51. *1492* (?). Beschwerde zusammen mit Gio. Ambr. Preda an Lodovico il Moro wegen der Bezahlung für die Madonna in der Grotte (Motta, Arch. stor. lomb. XX, 1893, S. 972; vgl. Malaguzzi, Rass. d'arte, I, 1901, S. 110).
52. *1492. Juli 10.* Rechnungen über die auf 811 l. sich belaufenden Kosten des Altaraufbaus mit der Madonna in der Grotte (R. 1510; Biscaro im Arch. stor. lomb. 1910, 137).
53. (V. 32) *1492. September 27.* Notiz über den Gehilfen maestro Tomaso (R. 1459).
54. (V. 32) *1493. März 18.* Notiz über den Schüler Julio Tedesco (R. l. c.).
55. (V. 34) *1493. Juli 16.* Notiz über die Magd Caterina und über Pferde (R. 1384).
56. (V. 35) *1493. August 23.* Notiz über Geld (R. 1461).
57. (V. 36) *1493. November 1.* Notiz über beschäftigte Arbeiter (R. 1460).
58. *1493. November.* Baldassare Taccone (in: Coronazione ec., Mailand 1493) über das Reiterstandbild.
59. *1493.* Lancino Corti (Curzio) über das Reiterstandbild (Epigramme, Mailand 1521).
60. *1493.* Angaben über L. in B. Bellincionis Sonetten, Mailand 1493.
61. (V. 37) *Nach 1493.* Beerdigung Caterinas (R. 1522).
62. (V. 38) *1494. Januar 29.* Notizen über Ausgaben (R. 1517).
63. *1494. Februar 2.* Stufen in der Sforzesca (R. 1024).

64. (V. 35) *1494. März 14.* Notiz über den Schüler Galeazzo (R. 1461).
65. *1494. März 20.* Notiz über Vigevano (R. 1025).
66. (V. 36) *1494. Mai 27.* Notiz über Handwerker (R. 1460).
67. (V. 35) *1494. Juli 14.* Notiz über den Schüler Galeazzo (R. 1461).
68. (V. 36) *1494. Juli 18.* Notiz über Handwerker (R. 1460).
69. (V. 36) *1494. August 7.* Desgleichen (R. l. c.).
70. (V. 39) *1494. September 15.* Notiz über den Handwerker Giulio (R. 1462).
71. (V. 40) *1494.* Notiz über die Schuld L.s gegenüber der Fabbrica des Mailänder Doms (Beltrami l. c.).
72. *Um 1495.* Notiz über den Santo Chiodo (R. 1019; Müller-Walde im Jahrb. 1897, S. 147/8).
73. *1495. November 12.* Erste Erwähnung des Camerini im Mailänder Kastell (Müller-Walde im Jahrb. 1897, S. 164; mit irrigem Datum 1496).
74. *1495. November 14.* Desgleichen über die Camerini (ib.; nach Beltrami, Castello [1894] 491 vom 24. März).
75. *1496. Januar 2.* Notiz über eine Maschine zum Schleifen der Nähnadeln (Cod. Atl. f. 138 v. a.).
76. *1496. Juni 8.* Ausmalung der Camerini (Müller-Walde S. 165).
77. (V. 17) *Zwischen 1496 und 1498* (nicht um 1490). Brieffragment L.s (R. 1345).
78. *Desgl.* — Desgleichen (R. 1388).
79. (V. 18) *Desgl.* — Desgleichen (R. 1344).
80. (V. 41) *Zwischen 1496 und 1498.* Epigramme auf das Bildnis der Lucrezia Crivelli (Uzielli, Ricerche I, 1896, S. 305).
81. *Zwischen 1496 und 1499.* Notizen über L. (Luca Pacioli, Divina Proporzione, Venedig 1509, Bl. 28 v. und a. a. Stellen).
82. (V. 42) *1497?* Notizen für eine allegorische Darstellung (R. 672).
83. (V. 43) *1497. April 4.* Ausgaben für Salai (R. 1523).
84. *1497. Juni 29.* Arbeit im Refektorium von S. Maria delle Grazie (C. Cantù im Arch. stor. lomb. 1874, S. 484, Punkt 5).
85. *1497. Oktober 17.* Notiz über Ausgaben (R. 1524).
86. (V. 45) *1447.* Zahlung an L. für Arbeit im Refektorium (Amoretti S. 57).
87. (V. Zus. 9) *1498. Februar 9.* Disputation vor Lodovico il Moro (L. Pacioli, l. c.).
88. *1498. März 22.* Brief Gualteros über die Arbeit in den Gr[azie] (Müller-Walde S. 168).
89. (V. 46) *1498. April 20.* Brief Gualteros über die Saletta negra im Kastell (Calvi, Notizie S. 92).
90. (V. 47) *1498. April 21.* Desgleichen und über die Sala delle Asse (Calvi, S. 93).

91. (V. 48) *1498. April 26.* Isabella d'Este bittet Cecilia Bergamini um ihr Porträt von L.s Hand (Arch. stor. d. Arte I, 1888, S. 45).
92. (V. 49) *1498. April 29.* Antwort darauf (l. c. S. 181).
93. (V. 50) *1498. Oktober 2.* Erwähnung der Vigna L.s (Uzielli II, S. 591).
94. (V. Zus. 6) *1498. Dezember 13.* Francesco Gonzaga, Markgraf von Mantua, erwähnt einen Leonardo Fiorentino, der vielleicht ein anderer L. ist (Luzio, Emporium, Mai 1900, S. 352).
95. (V. Zus. 4) *1498.* Bekanntschaft mit dem spanischen Naturforscher Gonzalo Fernandez de Oviedo (der 1478 bis 1502 in Italien weilte).
96. *1498.* Vermögenserklärung des Vaters (Uzielli [1872] S. 157).
97. *1498 und 1499.* Malerei in der Sakristei von S. Maria delle Grazie zu Mailand (Biscaro im Arch. stor. lomb. 1909 S. 394 Anm.).
98. (V. 52) *1499. April 1.* Notiz über Ausgaben.
99. (V. 53) *1499. April 26.* Schenkung der Vigna an L. (siehe Biscaro im Arch. stor. lomb. 1909 S. 363 ff.).
100. (V. 54) *1499. August 1.* Notizen über Bewegung und Gewicht (Cod. Atlant. f. 163 v.; R. 1371).
101. *1499. Dezember 14.* Zwei Geldsendungen nach Florenz (Uzielli [1872] 164 ff.).
102. (V. 29) *Vor 1500.* L. herzoglicher Baumeister (Calvi S. 89).
103. (V. 26) *Vor 1500.* Notizen L.s über verschiedene Gegenstände.
104. (V. 27) *Vor 1500.* Brief an die Bauherren des Domes von Piacenza.
105. (V. 33) *Vor 1500.* Desgleichen.
106. (V. 51) *Vor 1500.* Erwähnung der Gemeinde Lodi.
107. (V. 28) *Vor 1500.* Das Bad der Herzogin Isabella.
108. *Vor 1500.* Luca Pacioli in seinem Compendium de viribus quantitatis (Hs. in Bologna), Kap. CXVI, über L.s Zeichnungen zur Divina Proporzione.
109. (V. 57) *1500. März 13.* Brief Lorenzo da Pavias (Baschet, Aldo Manuzio, Venedig 1867).
110. *1500. März?* Arbeiten im Friaul (R. 1077; vgl. Solmi im Arch. stor. lomb. 1908 S. 327 ff., und M. Baratta, Curiosità Vinciane [1905] 109 f. [Palombari usw.]).
111. (V. 56) *1500. April.* Notiz über die Gefangennehmung Lodovico il Moros (10. April) (R. 1414).
112. *1500. April 24.* L. entnimmt in Florenz 50 Gulden (Uzielli [1872] S. 164).
113. *1500?* Gutachten über den Monte del Re in Florenz [2]).

[2]) Von Verga u. d. J. 1499 verzeichnet, was durch L.s Abwesenheit ausgeschlossen ist. In den Auszügen Carlo Strozzis aus den (verlorenen) Papieren der Calimalazunft unter dem Datum 1506, 10. Dezember (Frey, Vasari I, S. 327, Reg. 75), was gleichfalls nicht angeht.

114. (V. Zus. 8) *1500. August 11.* Zeichnung des Hauses des Angelo del Tovaglia (Luzio, Emporium l. c. S. 353).
115. (V. 59) *1501. März 17* (nicht 27). Brief der Isabella Gonzaga an Fra Pietro de Novellara (Luzio, Arch. stor. d. Arte I, 1888, S. 45).
116. (V. 60) *1501. April 3.* Antwort darauf (Luzio l. c.).
117. (V. 61) *1501. April 9.* [oder 4. April 1502?]. Schreiben Novellaras an Isabella d'Este (Calvi, S. 97, m. d. Datum: 4. April, das unmöglich richtig sein kann. Vgl. Monatshefte f. Kunstwissenschaft III, 1910, S. 439. Müntz, S. 382: 1503).
118. (V. Zus. 9) *1501. Juli 31.* Brief Manfredo de' Manfredi's an Isabella d'Este (Luzio l. c. S. 181).
119. (V. 62) *1501. September 19.* Brief des Ercole I d'Este an Giov. Valla (Campori, Nuovi documenti, Modena 1865).
120. (V. 63) *1501. September 24.* Antwort darauf (Campori l. c.).
121. *1501. November 19.* L. entnimmt 50 Gulden [Uzielli I, 164].
122. (?) *1502. April* 4 Siehe Nr. 117.
123. (V. 64) *1502. Mai 3.* Brief der Isabella d'Este an Franc. Malatesta (Luzio l. c. S. 45).
124. (V. Zus. 10) *1502. Mai 12.* Antwort darauf (Luzio S. 182).
125. *1502.* Plan für die Entwässerung der Pontinischen Sümpfe (R. Taf. 114; nicht erst unter Leo X., wie Solmi im Arch. stor. lomb. 1911, 65 ff. annimmt).
126. *1502.* Notizen über Piombino (R. 1035; siehe Solmi, Leon. 136 u. Anm.).
127. (V. 65) *1502. Juli 30.* Notiz aus Urbino (R. 1034).
128. (V. 66—68) *1502. August 1 bis 15.* Notizen aus Pesaro, Rimini, Cesena (R. 1053, 1040).
129. (V. 69) *1502. August 18.* Geleitsbrief Cesare Borgias für L. (Amoretti, S. 87; Calvi S. 98).
130. (V. 70) *1502. September 6.* Notiz aus Porto Cesenatico (R. 1044).
131. *1503. März 4 (nicht 5).* L. entnimmt 50 Gulden (vgl. Uzielli [1872] 164; R. 1530 mit d. Datum: 2. März).
132. (V. 72) *1503. April 8. und 20.* Darlehen an Attavante u. Zahlungen an Salaino (R. 1525).
133. *1503. Juni 14.* L. entnimmt 50 Gulden (Uzielli l. c.).
134. (V. 71) *1503. Juli 24.* L. im Lager vor Pisa (Gaye II, S. 62; dazu Müller-Walde im Jahrb. 1897, 98 Anm. 2).
135. *1503. September 1.* L. entnimmt 50 Gulden (Uzielli l. c.).
136. *1503. Oktober 18.* Wiedereintritt in die Malergenossenschaft (Uzielli 166; Müller-Walde im Jahrb. 1897, 99 Anm.).
137. *1503. Oktober 24.* Aushändigung des Schlüssels zur Sala del Papa an L. (Vasari IV, ed. Sansoni, 43 Anm.).

138. *1503. November 21.* L. entnimmt 50 Gulden (Uzielli l. c.).
139. *1503. Dezember 16.* Wiederherstellung des Daches der Sala del Papa in S. M. Novella (Frey, Jahrb. d. K. Pr. K.-S. XXX, 1909, Beiheft S. 128, Reg. 153; Vasari IV, 43 Anm. u. d. Datum 16. Oktober).
140. *Vor 1504.* Bruchstück eines Briefes an den Vater (Cod. Atl. 62 r. a.).
141. *1504. Januar 8.* Vorbereitung für die Arbeit in der Sala del Papa (Vasari IV 43, 44 Anm.; Frey, l. c. Reg. 158).
142. *1504. Januar 25.* L. bei der Beratung über die Aufstellung von Michelangelos David (Gaye II, 460).
143. (V. 73) *1504. Februar 28.* Zahlungen an div. Handwerker für Arbeiten in der Sala del Papa, und von 140 Lire an L. (Gaye II, 88; vollständiger Frey l. c. Reg. 161—173).
144. *1504. April 1.* Beginn der Zahlungen von 15 Goldflorin monatlich an L. (vgl. 151).
145. *1504. April 27.* L. entnimmt 50 Gulden (Uzielli l. c.).
146. *1504. Mai 4.* Beschluß der Signorie wegen des Kartons zur Schlacht von Anghiari (Giornale stor. d. Archivi Toscani II 137; Vasari IV, 44 Anm.; Frey l. c. Reg. 175).
147. (V. Zus. 11) *1504. Mai 14.* Schreiben der Isabella d'Este an Angelo del Tovaglia (Luzio l. c. S. 182).
148. (V. 74) *1504. Mai 24 (14?).* Dieselbe an L.[3]) (Luzio l. c. S. 45/6).
149. (V. 75) *1504. Mai 27.* Antwort Angelo del Tovaglias an Isabella.
150. (V. 76) *1504. Mai 29.* Notiz über Ausgaben (R. 1548).
151. (V. 77) *1504. Juni 30.* Zahlung an L. von drei Monaten Gehalt für den Schlachtkarton, sowie an div. Handwerker (Gaye II, 88; Frey, Reg. 176, 177 u. 180).
152. (V. 78) *1504. Juni 29 bis 9. August.* Ausgaben (R. 1526).
153. (V. 79) *1504. Juli 9.* Tod des Vaters (R. 1372/3).
154. (V. 80) *1504. August 3.* Notiz über den Schüler Jacopo Tedesco (R. 1463).
155. (V. 77) *1504. August 30.* Material für den Karton (Gaye II, 88; Frey, Reg. 181—184).
156. (V. 81 u. Zus. 12) *1504. Oktober 31.* Brief Isabellas an L. (Luzio l. c. S. 46 u. 183).
157. (V. 82) *1504. Oktober 31.* Zahlung von zwei Monaten Gehalt an L. (Gaye II, 89; Frey, Reg. 196).
158. (V. 82) *1504. Dezember 31.* Bauausgaben (Gaye l. c. u. 92; Frey, Reg. 200 u. 201).
159. *1504.* Pomponius Gauricus erwähnt L. in seinem Buche De Sculptura (ed. H. Brockhaus).

---

3) Das Dokument selbst bei Luzio mit dem Datum 14. Mai abgedruckt.

160. *1505. Februar 16.* Gutschrift bei der Malergilde (Uzielli [1872] 166/7).
161. *1505. Februar 24.* L. entnimmt 25 Gulden (Uzielli l. c. S. 164).
162. (V. 83) *1505. Februar 28.* Zahlungen an div. Handwerker für das Gerüst im großen Ratssaale (Gaye l. c.; Frey, Reg. 206, 207, 209).
163. *1505. März 14.* Lieferung von Holz für das Gerüst (Frey, Reg. 210).
164. *1505. März 14.* Notizen aus Fiesole über den Vogelflug (Amoretti 99).
165. *1505. April 14.* Notiz über den Schüler Lorenzo (ebendort; vergl. R. Anm. 4 zu Nr. 1465).
166. *1505. April 15.* L. entnimmt 25 Gulden (Uzielli l. c.).
167. (V. 83) *1505. April 30.* Zahlungen für div. Material für das Schlachtbild.

Auslage von Zollgeldern für Kleidungsstücke, die sich L. von Rom schicken ließ.

Zahlungen an Gehilfen L.s.

Zahlung des Gehalts an L. für die Arbeit am Schlachtkarton.

(Gaye l. c.; Frey, Reg. 211—213, 215—223, 225, 227—229).

168. (V. 84) *1505. Juli 12.* Eintrag in ein Notizbuch (R. 1374).
169. (V. 85) *1505. August 30.* Zahlungen an Gehilfen L.s und an Handwerker (Gaye II, 90; Frey, Reg. 230, 232, 233).
170. *1505. Oktober 30.* Letzte Zahlung an Handwerker für Arbeiten am Gerüst [4]) (Vasari IV, 44 Anm.; Frey, Reg. 235, 236).
171. *1506. April 30* (nicht 13). Vermögensteilung zwischen den Kindern Ser Piero da Vincis (Uzielli [1872] 168 ff.).
172. (V. Zus. 13) *1506. Mai 3.* Brief Amadoris an Isabella.
173. (V. Zus. 14) *1506. Mai 12.* Antwort Isabellas.
174. *1506 (nicht 1505). Mai 20.* L. entnimmt 50 Gulden (Uzielli l. c. mit dem Datum 1505; im Original [von G. Gronau eingesehen] steht 1506).
175. *1506. Mai 30.* Kontrakt wegen L.s Urlaub (Vasari IV, 44 Anm.).
176. (V. 86) *1506. August 18.* Schreiben Charles d'Amboise an die Signorie (Gaye II, S. 87; Müller-Walde, Jahrb. XX, S. 116).
177. (V. 87) *1506. August 19.* Schreiben G. Carolis (nicht Cardis) an die Signorie (Gaye II, S. 86).
178. *1506. August 28.* Antworten der Signorie auf die vorstehenden Schreiben (Vasari IV, 45 Anm.).
179. (V. 88) *1506. Oktober 9.* Schreiben Pier Soderinis an G. Caroli (Gaye l. c.).
180. (V. 89) *1506. Dezember 16.* Schreiben Charles d'Amboise an die Signorie (Gaye II, S. 94/5).

---

4) Es ist möglich, doch zweifelhaft, daß eine Zahlung vom 31. Dez. 1505 an die Maler Lorenzo del Faina (s. Nr. 165) und Tommaso di Giovanni (Frey Reg. 237) ebenfalls noch im Zusammenhang mit L.s Arbeit steht.

181. (V. 90 u. Zus. 15) *1507. Januar (nicht Juni) 12.* Schreiben des Gesandten Franc. Pandolfini an die Signorie.
182. (V. 91) *1507. Januar 14.* Schreiben Ludwig XII. an die Signorie (Delécluze, Saggio intorno a L. d. V. S. 127).
183. *1507. Januar 22.* Antwort der Signorie an Fr. Pandolfini (Gronau in den Monatsheften für Kunstwiss. III, 1910, S. 440).
184. *1507. Januar 22.* Schreiben der Signorie an L. (Gronau l. c.).
185. (V. 92) *1507. April 20.* Schreiben Amboises wegen der Vigna vor Porta Vercellina (Calvi S. 103).
186. (V. 92) *1507. April 27.* Rückerstattung der Vigna an L. (Calvi l. c.).
187. *1507. Mai 13.* L.s Guthaben von 150 Gulden wird auf das Depositenbuch übertragen (Uzielli S. 164).
188. (V. 93) *1507. Juli 5.* Vermeintlicher Brief L.s aus Vaprio (R. 1559).
189. (V. 94) *1507. Juli 26.* Schreiben Ludwig XII. wegen L.s Prozeß mit seinen Brüdern (Uzielli I, S. 184; Müntz S. 448).
190. (V. 95) *1507. August 15.* Schreiben Amboises an die Signorie (Gaye II, 96/7).
191. (V. 96) *1507. September 18.* Brief L.s an den Kardinal Ippolito d'Este in Sachen seines Prozesses (Campori l. c.).
192. (V. 104) *1508* (nicht 1512). Briefentwurf wegen des Wasserrechts auf den Kanal von Mailand (Cod. Atl. 93 r. b.).
193. (V. 105) *1508.* Desgleichen (R. 1349).
194. (V. 106) *1508.* Desgleichen (R. 1350).
195. (V. 107) *1508.* Desgleichen (ib.).
196. *1508* (nicht 1509). *März 22.* Notiz aus Florenz (Richter Nr. 4; vgl. Seidlitz, Leon. II, 111).
197. (V. 99) *1508. Juli.* Beginn des Gehalts vom französischen König (R. 1529; vgl. Nr. 201).
198. (V. 97) *1508. September 12.* Notiz von Mailand (R. 1375; Amoretti S. 95 u. d. Datum: 12. Oktober).
199. (V. 98) *1508. Oktober 1.* Darlehen an Salai (R. 1528).
200. *1509. April 28.* Lösung einer mathematischen Aufgabe (Seidlitz, Leonardo, II 121).
201. (V. 99) *1509. April.* Gehalt vom König von Frankreich seit dem Juli 1508 (R. 1529).
202. *1509. Mai 3.* Kanal von S. Cristoforo (Amoretti 96 u. d. Datum: 3. März; R. 1009; siehe Saggio Taf. VI).
203. *1509.* Luca Pacioli, Divina Proporzione, Druck Venedig.
204. (V. 101) *1510. März 6 (nicht 3).* Abkommen, betreffend L.s Vigna (Calvi S. 106).

205. *1510. Vor Oktober 2.* Albertini, Memoriale erwähnt das Schlachtbild und den Engel in S. Salvi.

206. (V. 102) *1510. Oktober 21.* Beratung wegen der Chorstühle des Mailänder Doms (Annali d. fabbrica d. Duomo di Milano III, S. 153).

207 (V. Zus. 16). *1510.* Gehalt vom König von Frankreich.

208. *1511. Januar 2.* Notiz über den Marmor von Saluzzo (R. 1057; Solmi S. 190 u. d. Datum: 11. Januar).

209. (V. 103) *1511. September 26.* Notiz über Antonio.

210. *1511. Dezember 10. und 18.* Notizen über die Schweizer vor Mailand (R. 1022).

211. (V. Zus. 16) *1511.* Gehalt vom König von Frankreich.

212. *1512. Dezember 12.* Luca Landucci, Diario (Florenz 1883, S. 333) über den großen Ratssaal in Florenz.

212 a. *1513. Januar 9.* Notiz (R. 1376).

213. (V. 113) *1513. April 30.* Schutzvorrichtungen für L.s Malerei in der Sala del Gran Consiglio (Gaye II, 90; Frey, Reg. 244).

214. (V. 114) *1513. September 24.* L. verläßt Mailand (R. 1465).

215. (V. 115) *1513. Oktober 10.* L. deponiert 300 Gulden in S. Maria Nuova in Florenz (Uzielli I, S. 219).

216. *1513. Dezember 1.* Herstellung der Zimmer für L. im Vatikan durch Giuliano Leno (Müntz, Les historiens . . . de Raphael, 133; siehe Pastor, Gesch. d. Päpste VI 1 (Leo X.) S. 541 Anm. 2).

217. (V. 116) *1514. Juli 7.* Notiz aus dem Belvedere (Cod. Atlant. f. 90 v.).

218. *1514. September 25.* Notiz in Parma (R. 1065).

219. (V. 117) *1514. Dezember 14.* Brief Alessandras, der Frau von L.s Bruder Ser Giuliano da Vinci, an ihren Mann nach Rom mit Grüßen an L. (Uzielli I, S. 197).

220. (V. 119) *1515. Januar 9.* Notiz über die Abreise Giulianos de' Medici von Rom zu seiner Braut, und über den Tod des Königs von Frankreich (R. 1377).

221. (V. 118). *1515* Zahlung von 33 Dukaten an L. und weiteren 7 Dukaten für Giorgio Tedesco (R. 1351 Anm.).

222. *1515. Dezember 9.* Brief L.s aus Mailand an seinen Verwalter Zanobi Boni (Uzielli [1872] 199 f. 5)

223. *1515.* Baldassare Castiglione erwähnt L. in seinem Cortigiano l. I c. 37; l. II c. 39.

224. *1515.* Pasquier le Moine erwähnt das Abendmahl (L. Beltrami, Il Cenacolo, S. 15).

---

5) Die Echtheit des von U. nach Brown, Life of L., publizierten Stückes erscheint zweifelhaft.

225. *1515.* Andrea Corsali erwähnt in dem ersten seiner Briefe an Giuliano de' Medici L. als Vegetarianer (Richter, II S. 130 Anm. zu Nr. 844).
226. (V. 120) *1517. Mai.* Notiz aus Cloux (Cod. Atlant.).
227. (V. 121) *1517. Oktober 1.* Nachricht über das Fest in Argentan mit L.s mechanischem Löwen (Solmi, Arch. stor. lomb. 1904).
228. (V. 122) *1517. Oktober 3.* Desgleichen (Solmi l. c.).
229. (V. 123) *1517. Oktober 10.* Besuch des Kardinals Ludwig von Aragon bei L. in Cloux.
230. (V. Zus 17). *1518. Mai 3.* Nachricht über Fest in Amboise (Solmi l. c.).
231. (V. Zus 18). *1518. Mai 16.* Desgleichen (ib.).
232. (V. Zus 19). *1518. Juni 19.* Nachricht über Fest in Cloux (ib.).
233. (V. 126) *1518. Juni 24.* Notiz aus Cloux (R. 1378).
234. (V. 124) *Vor 1519.* Notiz über Rückkehr von Romorantin nach Amboise (R. 1078).
235. (V. 100) *Vor 1519.* Notiz über L.s Gehalt in Amboise (R. 1561).
236. (V. 127) *Vor 1519.* Notizen über die Loire (Solmi l. c.; R. 1074).
237. (V. 128) *Vor 1519.* Notiz über den Kanal zwischen Loire und Saone.
238. (V. 125) *1519* (nicht 1518) *April 23* (nicht 18). L.s Testament (Amoretti S. 113 irrig: 1518, 18. April; Uzielli [1872] 202 ff.; R. 1566; Müntz 478).
239. (V. 129) *1519. Juni 1.* Brief Melzis an Ser Giuliano über L.s Tod (Amoretti S. 119; Uzielli I, S. 208).
240. (V. Zus. 20) *1519. August 12.* Notiz über L.s Bestattung (Piot, Cabinet de l'amateur 1863 No. 26).
241. (V. 130) *1519. August 29.* Battista de Villanis ernennt einen Bevollmächtigten (Amoretti 129).
242. *1520. Juni 22.* Vollmacht Antonio da Vincis an seinen Bruder Lorenzo (Uzielli [1872] 211 f.).
243. *1520. Juli 8.* Vollmacht Bartolommeos und Giovannis da Vinci (Uzielli [1872] 213 f.).
244. *1520. Juli 21.* Vollmacht der Brüder an Ser Giuliano da Vinci (Uzielli [1872] 215 f.).
245. (V. 131) *1523. März 3.* Brief mit Nachricht über L.s Schüler Francesco Melzi (Campori l. c.).

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Karl Staatsmann, Regierungsbaumeister und Professor. Volkstümliche Kunst aus Elsaß-Lothringen. Mit Unterstützung des kais. Denkmalarchivs in Straßburg i. Els. herausgegeben. 500 Abbildungen auf 112 Tafeln, XVI Seiten Einleitung und Inhaltsverzeichnis in Quart. Eßlingen a. N., Paul Neff Verlag (Max Schreiber). 1911. Mk. 25.—.

Dieses Buch ist in seiner ganzen Anlage und in seiner Ausführung im einzelnen durchaus ungeschickt, schlecht und liederlich, in höchstem Maße dilettantisch gearbeitet. Daran Schuld tragen gleichmäßig der Verlag und der für seine Aufgabe sicher sehr wenig geeignete Verfasser.

Der Wiener Verlag Gerlach hatte in der Blütezeit der »Volkskunst«-bewegung eine Anzahl von Tafelwerken herausgegeben, die er unter dem Gesamttitel »Die Quelle« vereinigte, um damit anzudeuten, daß er diese Abbildungen den Architekten und Kunstgewerblern als Studienmaterial darbot. Es handelte sich zumeist in diesen Tafelwerken, die Franken und die österreichischen Erzherzogtümer auf Motive ausbeuteten, um von der offiziellen Kunstgeschichte vernachlässigte Denkmäler der Bauernkunst und des Biedermeiers, um einfache, architektonisch gute Häusergruppen, um Grabsteine, Türen, Mobilien aller Art usw. Das ließ sich alles, wenn man nicht zu ängstlich den Begriff abwog, wohl noch als »Volkskunst« ansprechen. Bedenklicher aber wurde es schon, als man die hochherrschaftlichen Gärten von Schönbrunn oder Veitshöchheim, die ohne die gartenarchitektonische Entwicklung des italienischen und französischen Barock ganz undenkbar sind, in diese »volkstümlichen« Bilder hineinnahm, die doch nur Urwüchsiges und Bodenständiges, wie die schönen Worte heißen, nicht aber »welschen Tand« bringen sollten. [1])

[1]) Für das tiefgehende Verständnis, das der mit seinem Deutschtum so prunkende Verlag für deutsche Sprache und sinngemäße Rechtschreibung zeigt, sei als merkwürdiges Beispiel die Art angeführt, wie er regelmäßig das deutsche ß in ein widersinniges sz umschreibt und in Antiqualettern setzen läßt, sodaß man diese Worte zuerst für slavische Gebilde ansieht!

Und damit war der innere Sinn, das künstlerische Auswahlprinzip, das diesen Illustrationswerken einige Berechtigung verleihen konnte, zerstört: Man nahm nun in solche Bilderbücher alles hinein, was einigermaßen »malerisch« — in des Wortes Ansichtskartengeschmack — war, einerlei, ob es sich um feine künstlerische Kirchenplastik der Gotik, die sicher damals so aristokratisch war wie heute, um bischöfliche Kathedralkirchen, fürstliche Schlösser oder Bauernhäuser, ländliches Geschirr, Teile der Tracht und des Hausrats handelte. Letztere Gegenstände sind allerdings des Sammelns und auch des Publizierens würdig, wie das ja in so vorbildlicher Weise für die Hamburger Lande Lichtwarck, für unser Elsaß die Herren Drs. Bucher und Dollinger in dem von den Fremden leider immer noch nicht genügend beachteten Elsässischen Museum in Straßburg getan, bäuerliche und volkstümliche Gegenstände des Alltags freilich, die sich von einer Umgebung der hohen Kunst natürlich in grotesker Primitivität abheben.

Ein solches wahlloses Sammelsurium der verschiedenartigsten Objekte, die lediglich nach der Größe ihrer Klischees »angeordnet« erscheinen, wodurch das Bild der Seiten fatal an jenes gewisser illustrierter Journale erinnert, zeigt natürlich auch das Staatsmannsche Opus: Da finden sich als »volkstümliche Kunst« in holdem Durcheinander Details der Straßburger Münsterplastik neben einem Tellerstall aus einem unterelsässischen Bauernhause, die prachtvollen Büsten des Niclaus von Leyen neben altelsässer »Kleienkotzern«, ein Grabmal des stilstrengen Klassizisten Ohmacht neben Butterformen aus Holz, das Gestühl der Kirche in Sesenheim, in dem Goethe mit Friederike saß, und der Kalkabdruck einer an der Pest im Mittelalter gestorbenen Frau aus Schlettstadt (!), der »modern romanische« Roesselmannbrunnen in Colmar, der Blick auf die drei Exen bei Egisheim — ein reines Landschaftsbild —, eine Kinderwiege und die hochkünstlerische St. Theobaldskirche in Tann, die neue Stadtkirche in Metz im »romanischen Stil« à la Schwechten, das Denkmal des Prinzen Friedrich Karl in Metz und das des 72. Inf.-Reg. bei Rezonville — Monumente, deren Volkstümlichkeit zum mindesten für Lothringen doch etwas anzuzweifeln ist —, ferner eine Mosellandschaft, ein Bettwärmer und der moderne Schwendibrunnen in Kolmar, der allerdings trefflich zu der in neuester Renaissance verrestaurierten Kaufhausfassade von 1898 paßt, usw.

Man sieht, hier ist nach der guten Vorschrift verfahren, »wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen«. Nur schade, daß der Maßstab der Reproduktionen oft so verkehrt gewählt ist, daß z. B. eine Butterform doppelt so groß erscheint wie die Büsten des Niclas von Leyen. Und noch mehr schade, daß, milde gerechnet, die Hälfte aller Unterschriften ungenau oder gar falsch sind, wovon hier eine bescheidene Blütenlese gegeben sei: Welchen Zweck haben nur diese sich von selbst verstehenden Unter-

schriften wie »malerischer Hof« oder »Platz- und Straßenbild«, »Barockhaus« oder »Fachwerkhaus«, »Häusergruppe« an Stelle tatsächlicher Namensbezeichnungen, die dem Kunstfreund ermöglichen, das betreffende Objekt oder die betreffende Situation dann selbst aufzusuchen? Warum werden heute verschwundene Gebäude nicht deutlich als solche gekennzeichnet wie etwa das »Rebmattenschloß« in Erstein? Warum treten so häufig an Stelle von tatsächlich vorhandenen präzisen Datierungen, die leicht an den Monumenten selbst zu finden waren, nichtssagende Allgemeinheiten wie 16., 17. Jahrhundert?

Als konkrete Fehler nennen wir, ohne in unserer Aufzählung Vollständigkeit zu beanspruchen: S. 7, Colmar, sogenanntes Schongauerhaus: das spätgotische »Haus zum Schwanen« hat mit der Familie Schongauers nichts zu tun, obwohl es törichterweise immer so bezeichnet erscheint. S. 8, Colmar, Pfisterhaus: das Datum 1532 ist falsch, da es 1537 heißen muß, und ungenügend, da die heutige Erscheinung des Hauses durch öftere Renovationen, 1577, 1613, 1840, 1909, die anzumerken waren, sehr modifiziert ist. S. 8, Straßburg, Cheminée des 18. Jahrhs. (hinzuzufügen aus dem ersten Obergeschoß des Hauses Regenbogengasse 15) ist leider eine offenbare Arbeit des modernen Rokoko Napoléon III. Regierungsbaumeister Staatsmann fällt auf jede Fälschung oder Modernisierung mit wundervoller Regelmäßigkeit hinein. S. 10, Colmar, Renaissancehaus in der St. Johannsgasse gehört nicht mehr dem 16. Jahrh. oder gar seinem Anfang, wie es bei einer zweiten Abbildung auf S. 67 heißt, sondern bereits dem Jahre 1608 an, wie urkundlich bewiesen. S. 12, Molsheim, »Ehemaliges Rathaus«, das es niemals gewesen ist, obwohl es unter dieser falschen Bezeichnung in der ganzen Literatur, so auch bei Hausmann und Polaczek, Grisebach und Otto Stiehl, einhergeht: es war von vornherein als »Metzig«, als städtisches Schlachthaus errichtet worden. S. 20, Neuhof, Oberjäger haus heißt tatsächlich Oberjäger hof. S. 24, Straßburg, Rokokotüre. Langestraße 137 ist ganz im Münchener Braustübl-Rokoko modernisiert. S. 32, Wasenburg, Burgruine, ist als 12. Jahrh. datiert, während das ganze gotische Detail der Fenster und des Maßwerks zum mindesten auf das 13. hinweist. S. 33, Krastatt, Kirche mit befestigtem Kirchturm, eine Unterschrift, die irreführt, da allein noch der Kirchturm von altem Bestand ist. S. 46, Hagenau, Kanzel in der St. Georgskirche, nicht um 1500, sondern erst Anfang des 17. Jahrh. S. 51, Epfig, Friedhofkapelle. 12. Jahrh., in welchem sie wohl eine beträchtliche Umgestaltung erfahren hat, während sie in ihrem Ursprung noch bis in das 11. Jahrh. zurückgeht. S. 51, Andlau, Holzgalerie am Hause Scholtz. 16. Jahrh. Dieser Hof befindet sich tatsächlich in Weißenburg; sein Eigentümer heißt nicht Scholtz, sondern Huber. S. 53. Erstein, Schloß der Zorn von Bulach (Rebmattenschloß). 15. Jahrh., während wir für

diesen heute nicht mehr bestehenden Bau die einst über seinem Tore befindliche feste Jahreszahl 1558 haben. S. 55, Oberehnheim, Straßenbild mit Rathausturm von 1595. Das richtige Datum 1597 ist an mehreren Schildchen der Maßwerkbrüstung zu lesen. Der Turm war niemals Rathausturm, sondern gehörte zu der etwa um 1870 zerstörten Kapellkirche. S. 59, Schlettstadt, Ehemaliges Rathaus. 1525, womit die »Barbarahalle« gemeint ist, die das leider niemals, sondern ein Arsenal gewesen ist. S. 62, Schlettstadt, Recollektenkirche. 13. Jahrh. Das Datum ist wieder um gut hundert Jahre zu früh und die doch sehr wesentliche Anmerkung fehlt, daß wir in der heutigen Ansicht nur noch die Chorpartie einer sonst ganz abgetragenen Kirche besitzen. S. 70, Colmar, Kaufhaustreppe. Hier wäre die Bemerkung 17. und 18. Jahrh. angebracht gewesen, um so mehr, da das Kaufhaus sonst lauter ältere Bauteile, des 15., 16. und 17. Jahrhs. enthält. S. 71, Colmar, Gerichtslaube. 1575, deren auffällig hohes und steiles Dach ganz modern ist, eine Restaurierung, die anzumerken versäumt wurde. S. 72 und 73, Colmar, Schwendibrunnen. Galerie. 16. Jahrh. Diese ganze Ostfront des Kaufhauses, die zweigeschossige Holzgalerie, das Dach aus buntglasierten Ziegeln und der links befindliche achteckige Treppenturm mit der von einem üppigen Rollwerkaufsatze gekrönten Tür entstammt der Erneuerung von 1898. Den ursprünglichen Zustand ersieht man noch aus einer 1897 aufgenommenen Photographie des Denkmal-Archivs, J.-Nr. 988, die vom Verfasser hätte eingesehen werden müssen, da das Werk ja mit Unterstützung dieses Institutes herausgegeben wurde. S. 82, Reichenweier, Malerischer Hof. Ende des 16. Jahrhs. Konkret hieße es: Straßburger Hof, Datum 1597. S. 85, Ammerschweier. Portal von 1557. Das Datum ist für 1552 verlesen; das Portal ist am Rathaus. S. 85, Ammerschweier. Rathaus, 14. Jahrh., das weder jemals Rathaus war, sondern Kaufhaus und als entwickelt spätgotisches Gebäude von jedem, der einigermaßen die Verhältnisse der Renaissanceaufnahme im Elsaß kennt, ins 16. Jahrh. gesetzt würde, wenn nicht überdies die Uhrumrahmung das eindeutige Datum 1579 trüge. S. 86, Ammerschweier, Turm der Ortsbefestigung, der bekanntlich Schellenturm heißt. S. 86, Blick nach dem Schloß des Herzogs von Württemberg. 15. u. 16. Jahrh. Zuerst haben damals nicht württembergische Herzöge über Reichenweier regiert, sondern Grafen von Württemberg-Mömpelgard. Dann stellt diese Abbildung gar nicht den Württemberger Hof dar, sondern den Berckheimer Hof, der noch ein mit 1523 präzis datiertes Portal besitzt. S. 87, Ammerschweier, Kirche 15. Jahrh. Sie gehört dem Anfang des 16. Jahrh. an. S. 89, Rufach, Giebelhäuser und Torturm. Präzis müßte es heißen: ehemaliges Rathaus, erbaut 1581, erweitert 1721. S. 89 und 90, Ensisheim, Rathaus. 1535. Rückseite. Das Rathaus, spätere Regimentshaus, wurde, wie Beemelmanns dargelegt hat, von 1535 bis 1547 erbaut. S. 90 und 92,

Ensisheim. Bürgerhäuser des 16. Jahrh. Portal 1610. Es handelt sich um den bekannten Gasthof zur Krone, eines der schönsten Beispiele für das Bürgerhaus der elsässischen, bereits barocken Renaissance. Da Staatsmann »Bürger h ä u s e r « unter die Abbildung schreibt, ist ihm offenbar entgangen, daß das Haus links seinen architektonischen Schmuck, Fensterverdachungen und Voluten-Obeliskengiebel, erst in moderner Zeit i n Z e m e n t erhalten hat, worauf übrigens auch die mechanische Nachahmung sämtlicher Formeneinzelheiten schon hinweist. Das Gasthaus zur Krone zeigt die Jahreszahl 1610 an seinem hinteren Treppenturmportal, das Staatsmann zwar auch abbildet, sich aber dabei nicht bewußt wird, daß es zu denselben »Bürgerhäusern des 16. Jahrhs.«, die er zwei Seiten vorher gebracht hat, gehört. — Noch über zwei ähnliche gedankenlose Lächerlichkeiten ist zu berichten: S. 91, Sennheim, Tor. S. 95, Sennheim, Fachwerktor. Dem Verfasser ist entgangen, daß er hier dasselbe Tor einmal von außen und einmal von innen in Photographie vor sich hat, was ihm nicht passiert wäre, wenn er nur die Schornsteine rechts und links miteinander verglichen hätte. Übrigens hat das Tor den individuellen Namen »Thanner Tor«. S. 91, Gebweiler, Rathaus. 1514. S. 92, Gebweiler, Erkerhaus. 15. Jahrh. Die erste Aufnahme ist von Osten, die zweite von Westen aus gemacht; während dessen ist der Bau beträchtlich älter geworden und von seiner öffentlichen Stellung in eine nur private gerückt. S. 91, Geberschweier, Kirche. 12. Jahrh. Die Unterschrift ist unzureichend und darum irreführend: Bis auf den oberen Teil des Turmes stammt alles von dem »neuromanischen« kaiserlichen Baurat Winkler, einem Konservator, dem wir hier im Elsaß eine Menge solcher »volkstümlicher Kunst« zu verdanken haben. S. 92, Ensisheim, Erker. 15. Jahrh. Dieser Erker, der nur ein Balkon ist, zeigt an der Unterseite des Sturzes der vorderen Brüstung zwei Medaillons »mit den angeblichen Bildnissen eines Kaisers und seines Erbprinzen«, wie K r a u s schreibt, und eine Rosette im Frührenaissancestil und gehört somit etwa in die zwanziger Jahre des 16. Jahrh. S. 93, Ensisheim, Erker auf Stelzen. 16. Jahrh. Die Arbeit weist mit Deutlichkeit den entwickelten Stil des 17. Jahrh. auf; auch ist überdies das Haus mit 1608 datiert. S. 93, Mülhausen. Rathaus. 16. Jahrh. Die am Rathaus noch zu lesenden Daten sind: Factum 1552. Renovatum 1698. 1779. 1846. 1893. Das Hintergebäude ist älter als der vordere — übrigens wie sich neuerdings herausstellte, niemals von einem Christian Wacksterffer — bemalte Teil: 1510. Der Verbindungsgang zwischen den beiden Gebäuden im ersten Obergeschoß ist mit 1637 datiert. —

Wenn das Abbildungsmaterial auf diese Weise zusammengestellt und »klassifiziert« worden ist, kann man sich eine Vorstellung machen von der geistigen Höhe und gewissenhaften Tiefe, die der Text der Einleitung zeigt: Natürlich gehört Mathias Grünewald und der Isenheimer Altar dem f ü n f z e h n t e n Jahrhundert an, wie auf S. XV zu lesen und auf Tafel 4 zu sehen ist.

Kann man auch nicht verlangen, daß ein Autor bei der Zusammenstellung eines Bilderwerkes wie des vorliegenden noch einmal das ganze große Kunstgebiet bereist, besonders wenn er dies schon, wie das ja auch meines Wissens Staatsmann getan, oft und eingehend besorgt hat, so ist doch mindestens zu fordern, daß er zur Kontrolle die betreffenden Kunstinventare nachschlägt: Zwar sieht es bei uns im Elsaß vorerst noch schlimm damit aus, die wir noch auf den wissenschaftlich gänzlich veralteten Kraus angewiesen sind, und da erst in diesem Herbst das Handbuch Dehios erschienen ist, das Staatsmann somit nicht mehr benutzen konnte. Aber selbst mit der schwachen Hilfe von Kraus hätte er die Mehrzahl der Fehler vermeiden können, wenn er sich nur die geringe Mühe gemacht hätte, ihn konsequent vergleichend einzusehen. —

Diese durchgängige Mangelhaftigkeit können die imposanten Phrasen der im Wagnerschen Opernstil deutschtümelnden Einleitung nicht verhüllen, einer Einleitung, die trotz ihrer Einteilung in die drei Abschnitte die Landschaft, das Dorf, die Stadt, an einer konfusen Dispositionslosigkeit leidet. Aus ihr seien zum Schluß unseres Referats noch ein paar lustige Inhalts- und Geschmacksproben gegeben: »Das Elsaß ist überreich an Natur- und Kunstdenkmälern, in Lothringen fällt die straffe Zusammenfassung in große Herrschaftsgebiete auf, und eines tritt glanzvoll hervor: die Baukunst des späteren Mittelalters (S. V).« Wie diese Sätze logisch gerade in dieser Form zusammenkommen, wird nicht nur mir rätselhaft erscheinen. — Köstlich ist auch die Definition des »Volkstümlichen« auf derselben Seite: »Im Grunde besteht ein inniger Zusammenhang zwischen dem, was volkstümlich, und dem, was typisch ist. Soll die bildende Kunst volkstümlich sein, dann ist das erste Erfordernis: Verständlichkeit, Bodenwüchsigkeit, Wahrheit, Selbstverständlichkeit, aber auch entsprechende Form schlichter Schönheit.« (Vgl. z. B. das verständliche, selbstverständliche und bodenwüchsige Straßburger Münster!) Und ähnliche »ästhetische« Banalitäten, häufig im Vordersatz behauptet, um im Nachsatz wieder zurückgenommen zu werden, über Modernisierung des Ortsbildes, über die Schönheiten des Dorfes und der Städte, über »sehr sagenumwobene« Bäume usw., finden sich in lieblichem Wechsel als gedankenvolle Leitmotive dem berichtenden Text eingestreut, der, genau wie die Abbildungen, uns eine Masse hochinteressanter Tatsachen, leider wie Kraut und Rüben durch einander geschüttelt, erzählt: Wir werden in die elsässische Wirtschafts- und politische Geschichte, in Geologie und Dialektunterschiede »sachverständig« eingeweiht. Wir erfahren die kunstgeschichtlich so wichtige Genesis der elsässischen Schlupfkappe. Wir hören mit Erstaunen, daß der »Faltenhelm« des Münstervierungsturmes aus dem beginnenden 14. Jahrhundert, der Kranz von steilen Zwerchgiebeln, die in das achteckige Zelt-

dach einschnitten, spätromanisch ist. Wir hören, daß die französische Kunstperiode in Straßburg bereits im 17. Jahrhundert beginnt, obwohl hier die ersten Rokokohäuser erst in den 30 er und 40 er Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden. Und gar die fast stets nur gotisch arbeitende Münsterbauhütte soll Einfluß gehabt haben auf das ornamentale Detail der Barockhäuser, soll beteiligt gewesen sein am Bau des Straßburger »Hôtel du Commerce« von 1582, wenn auch die von Winkelmann hierüber genau publizierten Archivalien nur von zweifellos städtischen Baukollegien zu berichten wissen. Das Schönste aber sind die markanten historischen Momente, die Staatsmann für das »rege Gesellschaftsleben der höheren Stände« aufzählt: »Als Besonderheiten stehen in den Blättern seiner Geschichte die Einführung der Sitte der Weihnachtsbaumfeier in Schlettstadt im sechzehnten Jahrhundert, der Marseillaise und der Gänseleberpastete in Straßburg im achtzehnten Jahrhundert« — und von Karl Staatsmanns »Volkstümlicher Kunst aus Elsaß-Lothringen« im zwanzigsten! —

Schließen wir, um mit Staatsmann zu reden, »den Ring der Betrachtung«: Es wäre eigentlich kein Grund vorhanden, ein so schnell und oberflächlich aus vielen, zumeist schon existierenden Photographien und Ansichtspostkarten zusammengestelltes, völlig dilettantisches Machwerk einer ernsthaften Kritik zu unterwerfen, da es sich ja schon von selbst blamiert und sogar von einem kunstgeschichtlich ganz Uneingeweihten sofort in seiner Nichtigkeit erkannt wird. Aber wer da weiß, wie hier bei uns im Elsaß Autoritäten geschaffen und gehalten werden, wird unsere konsequente Negation dieser Staatsmannschen »Arbeit« sowie seines ganzen übrigen »kunsthistorischen« Schaffens gewiß auch für notgedrungen erachten, zumal die umfassende Neuinventarisation der gesamten elsaß-lothringischen Kunstdenkmäler nach modernen wissenschaftlichen Gesichtspunkten in Bälde begonnen werden soll, wobei dann zu befürchten ist, daß, wie leider schon so manchesmal in unserer hiesigen Denkmalpflege, nicht die sachlich geeigneten Persönlichkeiten für sie herangezogen werden: Videant consules!

Straßburg i. E. *Fritz Hoeber.*

August Grisebach. Der Garten. Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung. 126 Seiten in 4° mit 88 Abbildungen auf Tafeln und einigen Strichätzungen im Texte. Verlag von Klinkhardt und Biermann in Leipzig. 1910.

Das schöne Buch des feinsinnigen Karlsruher Privatdozenten ist eine Tendenzschrift in des Wortes bestem Sinne: nicht eine schulmeisterliche Arbeit, die nach einer subjektiv vorgefaßten Meinung mit gutem oder mit

schlechtem Prädikat die Tatsachen der Entwicklung belegt, je nachdem sie dieser willkürlichen Doktrin entsprechen (vgl. etwa die Bücher von Ernst Cohn-Wiener und Wilhelm Worringer), sondern eine objektive geschichtliche Darlegung, die ihren bestimmten ästhetischen Standpunkt lediglich aus einer intensiven künstlerischen Vertiefung in den Gegenstand der Aufgabe selbst zu gewinnen weiß.

Grisebach gibt seinem Werke über den Garten den Untertitel »Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung« und deutet damit an, daß er nicht alles Historische wahllos zusammentragen will, was seit dem grauen Altertume bis zur Neuzeit an schriftlicher und monumentaler Überlieferung über den Garten besteht: Vom antiken Garten (Ägypten, Pompeji) ist uns zu wenig für die konkrete Anschauung erhalten, als daß wir ihn mehr wie als Parallele zu gewissen Gartenformen des Mittelalters und der Renaissance heranzuziehen vermöchten. Nicht viel deutlicher steht uns auch noch der mittelalterliche Garten vor Augen, obwohl hier die Schriftquellen und die bildliche Überlieferung in Gemälden und Handschriftenminiaturen schon mehr aussagen. Aber erst in der Renaissance erscheint uns der Garten in seiner vollendeten Bedeutung als künstlerisch gestalteter Raumausdruck, und die Wandlungen, die er in diesem neuen, eigentlich architektonischen Sinne in den nun folgenden Jahrhunderten durchgemacht hat, sind es, die vorzüglich August Grisebach, den Schüler des Verfassers von »Renaissance und Barock«, Heinrich Wölfflin, interessieren.

Sein Buch zerfällt in fünf Kapitel: Das erste Kapitel schildert den Lust- und Wurzgarten im Mittelalter und den ebenen Lustgarten der Renaissance. Dort wird die Entstehung der für die ganze spätere Geschichte auch noch geltenden typischen Gartenteile, der »Blumenwiese«, des Parterres, des »Baumgartens«, des Bosketts und des »Wurz- und Blumengartens«, des für den Hausbedarf nützlichen *jardin potager*, auseinandergesetzt. — Der zweite Teil dieses Kapitels legt den künstlerischen Charakter der Renaissancegärten Italiens, Frankreichs und Deutschlands dar, der vor allem in einer großen Selbständigkeit und ziemlich losen Koordination der Teile untereinander und zum Hause besteht: Der formale Garten der Renaissance kennt in seinen nebeneinandergesetzten geometrischen Einzelkompartimenten noch keine festen, architektonischen Beziehungen, weder in der Durchführung dominierender Hauptachsen noch in der Berücksichtigung des den Raum erst disponierenden Reliefs, das zugleich den abschließenden Rahmen der landschaftlichen Komposition bildet und Blick und Bewegung beim Durchwandeln des Gartens sinnvoll leitet.

Diese höheren ästhetischen Eigenschaften besitzt in stärkstem Maße der architektonisch stilisierte Lustgarten des Barock, dem das folgende,

das eigentliche Hauptkapitel des Buches, gewidmet ist. Sie bestehen vor allem in der architektonischen Einheit von Garten und Haus, in einer nach dem Prinzip der monarchischen Unterordnung sich zusammenschließenden Gliederung des Gartens selbst und in einer Durchbrechung der engen Grenzen des alten geometrischen Gartens, in einer erweiterten Perspektive. Als Repräsentanten des Stils werden aufgeführt die Terrassengärten, unter denen nach dem Temperament der durchgeführten Geländegliederung besonders die römischen und die französischen Anlagen unterschieden werden, und die Gärten der Ebene.

Das dritte Kapitel behandelt besondere Typen von Gartenanlagen, unter denen der wichtigste, der des Hausgartens, hervorgehoben sei, da er ganz andere, intimere Lösungen fordert als der fürstliche Garten der Paläste und der großen Villenanlagen mit den diesen zur Verfügung stehenden ausgedehnten Terrains. Wie dieses Kapitel ist auch das folgende systematisch disponiert, das uns in sachlicher Übersicht die Entwicklung einzelner Gartenteile seit der Renaissance vorführt. Wir lernen die historisch-individuellen Formen des Parterreornaments, des geschlossenen Laubgangs und der offenen Allee, die sich im Ganzen von der Renaissance zum Barock entwicklungsgeschichtlich hintereinander folgen, des verschieden gearteten Bosketts, der Insel und des Labyrinths und endlich die in den Gärten verwandten Wasserkünste kennen. Gerade in letzterem Abschnitt hat Grisebach, von Wölfflins Bemerkungen in »Barock und Renaissance« ausgehend, eine Reihe trefflicher Beobachtungen zur historischen Stilpsychologie gemacht und auch reiches, zum Teil recht amüsantes Material über alle möglichen Verwendungsarten dieses beweglichen Elements im italienischen, französischen und deutschen Barockgarten gebracht. An dieses vierte Kapitel schließt sich noch ein Anhang an, der über den spezifischen »Gartenstil in der Architektur«, in dem der Verfasser sehr richtig mit die früheste Auflösung des schweren, architektonischen Barock im Sinne des Rokoko erkennt, handelt, — die Grotten und Gartenfassaden dekorieren zuerst mit der Muschel, dem Urelement des »style rocaille« — und weiter über die Gartenskulpturen, Statuen und Vasen. —

Die Auflösung des formalen Gartens durch die Romantik des sterbenden 18. Jahrhunderts, durch Rousseaus Naturschwärmerei, welcher ein Erlahmen der architektonischen Gestaltungskraft parallel geht, muß selbstverständlich den Schlußabschnitt dieses schönen Buches über die Geschichte der künstlerischen Gestaltung des Gartens bilden. Grisebach sagt von dieser Auflösung: »So interessant die Gartenrevolution im 18. Jahrhundert vom Standpunkt der Geistesgeschichte aus ist, künstlerisch betrachtet bedeutet sie einen Verfall: Zu allen Zeiten, in denen die Architektur in Blüte stand, war das Prinzip des formalen Gartens etwas Selbstverständliches.« —

Noch ein dürftiges Nachleben ist dem geometrischen Garten in der Zeit des architektonisch wieder etwas strengeren Klassizismus beschieden. Aber mit dem geometrischen Grundriß ist es allein doch nicht getan, da durch ein naturalistisches Nichtformieren des ganzen Baum- und Buschwerkes sich der Klassizismus des ästhetisch stärksten Mittels entäußert hat, mit dem die Gartenkunst des Barock meisterhaft zu wirken verstand, des Reliefs: »Was die Gartenkunst seit der Renaissance groß gemacht hat, das starke Gefühl für räumliche Wirkung, war verloren gegangen.« (Diese raumkünstlerische Forderung Grisebachs ist besonders im Auge zu behalten, vor allem auch den modernen Versuchen in Gartenanlagen gegenüber, wie man sie in Düsseldorf und Köln, in Darmstadt und Mannheim auf den verschiedenen Gartenbauausstellungen sehen konnte, die schon alles Nötige getan zu haben glaubten, wenn sie nur an Stelle der »Schlängelwege« eine geometrisch eckige Planung setzten, ohne sich jedoch viel um die kubischen Beziehungen der Laub- und Architekturmassen zu kümmern.) —

Grisebach operiert durchgehend mit einem Anschauungsmaterial nach alten zeitgenössischen Stichen: Diese haben natürlich den Vorteil ungetrübter, reiner Quellen, da uns so gut wie kein formaler Garten im alten Zustande erhalten ist, der nicht von der Natur oder mit Fleiß im Laufe der folgenden Zeit anglisiert oder naturalisiert worden wäre. Photographien, wenn auch nur wenige eingestreute, hätten uns den Gegenstand vielleicht menschlich etwas näher gerückt, obwohl sicher durch eine solche gemischte Illustrationsweise die Einheitlichkeit des Buches schwerlich gewonnen hätte. So haftet ihm etwas Kunsthistorisch-Gelehrtes an — bei aller, ja so wünschbaren Tendenz, auch Einfluß auf die moderne Architektur und Gartenkunst zu gewinnen, — wozu dann auch noch der sehr große Literaturapparat beiträgt, der in seiner neueren Abteilung 59 Nummern zählt, in seiner Abteilung der zeitgenössischen Quellen und der Kupferstichwerke gar 133.

Außer den noch vorhandenen Gartenanlagen und ihren alten Publikationen sind hier und da auch noch Gartendarstellungen auf Gemälden als von historischer Wichtigkeit herangezogen. Gerne hätte ich ferner noch die nur einmal ganz en passant angedeutete Parallele mit den gleichzeitigen raumkünstlerischen Bestrebungen im Städtebau weiter ausgeführt gesehen. Die von Grisebach in Abb. 67 wiedergegebenen Parterreentwürfe Serlios ähneln frappant den idealen Städtegrundrissen, die dieser Baumeister und seine Zeitgenossen entworfen haben, und jene perspektivische Bewegung, die man dadurch erreichte, daß man das früher in der zentralen Mitte des Parterres gelegene Fontänenbassin an das Ende einer weiten Allee schob, kommt ganz dem gleich, was die römische Stadt-

regulierung der Gegenreformation in ihren monumentalen Straßendurchbrüchen mit abschließenden *Points de vue* anstrebte. Es ist immer höchst merkwürdig, solche durchgehende Raumtendenzen einer Zeit historisch festzustellen, um so mehr, als auf sie bereits A. E. Brinckmann in trefflicher Weise in seinem Buche »Platz und Monument« (Berlin 1908) hingewiesen hat.

Straßburg i. E. *Fritz Hoeber.*

Malerei.

André Girodie. Martin Schongauer et l'art du Haut-Rhin au XVe siècle, (Les Maîtres de l'Art.) Paris, libr. Plon, o. J. [1911]. Kl. 4°. 7 u. 250 S. (Mit 24 Abbildungen.)

Auf Grund eingehender Benutzung der deutschen wie der, in Deutschland weniger bekannten, französischen Literatur wird hier Schongauers anziehende und anregende Persönlichkeit in ihrem Zusammenhang mit der vorhergehenden Entwicklung der oberrheinischen Malerei wie mit dem auf ihn folgenden und durch ihn bestimmten Aufschwung der deutschen Malerei, welche in Dürer ihr Haupt fand, dargestellt. Im ersten Kapitel werden die allgemeinen Verhältnisse des Elsaß bis zum 15. Jahrhundert geschildert, unter Hervorhebung der Bedeutung, welche der Dominikanerorden, für den Schongauer tätig gewesen ist, gerade dort gewonnen hatte. Das zweite Kapitel ist den Vorgängern des Meisters gewidmet, jener die Forschung jetzt so lebhaft beschäftigenden Kreuzung niederländischer, französischer, kölnischer, italienischer Einflüsse, die in der burgundischen Kunst ihren Brennpunkt fand und in den Werken der Stephan Lochner, Lukas Moser, Konrad Urlitz, Hans von Metz, des Meisters der Spielkarten ausstrahlte. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts macht sich die Einwirkung der großen niederländischen Meister, des Roger van der Weyden und des Dirk Bouts, auf Kaspar Isenmann in Kolmar und auf den Meister der Darmstädter Passion stärker geltend; 1462 läßt sich der Leidener Bildhauer Nicolaus Lerch in Straßburg nieder; als eine durchaus eigenartige Persönlichkeit tritt der Stecher E. S. hervor. Im dritten Kapitel wird dann Schongauer selbst behandelt, der die Nachfolge des 1472 gestorbenen Isenmann antritt und für die Antoniter wirkt, welche damals durch den Besitz ihres Heilmittels gegen die Pest und andere Krankheiten einen weitreichenden Einfluß ausübten. (Bei der Literatur fehlt der in diesem Repertorium 1884 erschienene Artikel des Referenten, der zum erstenmal die Stiche Schongauers nach ihrer Zeitfolge zu ordnen suchte.) Das vierte Kapitel endlich behandelt die Nachfolger Schongauers, Hans Herbster, den älteren Holbein, Dürer, Urs Graf, den Meister mit der Nelke. *W. v. S.*

Kunsttopographie.

Österreichische Kunsttopographie. Band V. Bezirk Horn in Niederösterreich. Bearbeitet von Dr. Hans Tietze. LXVII u. 581 Seiten, 21 Tafeln, 580 Abbildungen im Text. Wien 1911.

Dr. Tietze fährt fort, die Zweifler — auch ich gehörte zu ihnen —, die befürchteten, das weitausgreifende Programm des Unternehmens werde das Tempo der Veröffentlichung unerwünscht verlangsamen, vollständig und glänzend zu widerlegen. Der erste Band trug die Jahreszahl 1907, und schon ist der fünfte da. In der nur allzu langen Geschichte der deutschen Inventarisation ist ähnliche Promptheit leider nicht bekannt. Dr. Tietze gibt keine Routinearbeit, mit stets lebendiger und frischer Anteilnahme erfaßt er seine Gegenstände. Allerdings ist ihm auch reichlicher Raum gegeben, sich auszusprechen. Die einleitende kunstgeschichtliche Übersicht umfaßt 65 Quartseiten. Denkmäler allerersten Ranges bietet der Bezirk nicht, aber typische Durchschnittsarbeiten in so großer und zusammenhängender Masse, daß sich allgemeinere stilgeschichtliche Erörterungen mit Vorteil an sie anknüpfen ließen. Mich interessieren besonders die Beobachtungen, die der Verf. in dem Satze zusammenfaßt, daß »für das Ende des 16. Jahrhunderts ein Wiederanknüpfen und Fortspinnen der gotischen Überlieferung charakteristisch« sei; er findet weiterhin durch das ganze 17. Jahrhundert »die alte gotische Freude am organischen Leben als das treibende Element«. Das ist Bestätigung meiner seit Jahren vertretenen Ansicht: das deutsche Barock hat seine stärkste Quelle in der Spätgotik. Von ihr geht ein ununterbrochener Strom aus; eine Zeitlang Unterströmung der Renaissance, dann aber mit voller Kraft wieder an die Oberfläche tretend. — Unter den Baudenkmälern des Bezirks verdient den ersten Preis der gewaltige Bibliothekssaal in Kloster Altenburg um 1730. Nur der Name des Bauführers (Munkenast) ist bekannt, die Frage nach dem wahren Urheber bleibt offen. Zum wertvollsten Kunstbesitz des Bezirks gehören sodann die an mehreren Orten ausgeführten Deckenmalereien des Tirolers Paul Troger. »Unter den glanzvollen Malern der österreichischen Barocke, sagt der Verf., paßt wohl auf keinen die Bezeichnung des Virtuosen so unbedingt wie auf Troger, und vielleicht gleicht gerade sein Schaffen mehr als das seiner Konkurrenten einem Triumphzuge durch die österreichischen Klöster. Mit einer bewunderungswürdigen Faustfertigkeit und technischen Bravour führt er die gewaltigsten Aufgaben in überraschend kurzer Zeit durch; mit proteusartiger Wandelbarkeit weiß er Art und Stil nach Ort und Aufgabe zu verändern, und immer entwindet er sich dem, der versucht, seinen künstlerischen Charakter zu fassen; ein Virtuose auch in dem Sinne, daß er mit fertigen Elementen arbeitet und Teile seiner Kompositionen ungescheut

neu verwendet.« Die wichtigsten Profanbauten sind die Schlösser Rosenburg und Greillenstein; jenes heute stark verändert, dieses ein Gesamtbild von großer Schönheit und originellem Reiz, in der robusten, noch halb fortifikatorischen Architektur der leopoldinischen Zeit, deren Hauptvertreter in Wien Ludovico Buonacini war.

Zum Schluß möchte ich den Verf. auf einen technischen Unfall aufmerksam machen: die Figurenzitate der Einleitung stimmen gar zu oft nicht mit den Nummern des Textes; es wird ratsam sein, künftig jene erst zu drucken, wenn dieser fertig vorliegt.

Endlich habe ich noch etwas Sprachliches auf dem Herzen. Könnten die Österreicher es sich nicht abgewöhnen, »die Barocke« zu schreiben? Wie sind sie überhaupt auf dieses Geschlecht gekommen? Wohl in Analogie zu d i e Renaissance, d i e Gotik. Hier aber liegt der Fall grammatisch doch ganz anders. Richtig scheint mir allein »der« oder besser »das« Barock.

D e h i o.

Erratum.

Auf S. 369 Zeile 4 von unten steht:
Nr. 29. Jean le Ducq, Familiengruppe mit Hunden in einer Landschaft.
Es soll statt dessen heißen:
N. 29. Jean le Ducq, Le Concert.

Corn. Hofstede de Groot.

Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin

Wilhelm Bode

Die italienische

Plastik

5. Auflage

Mit 102 Abbildungen

Geheftet 2.00 Mark

Gebunden 2.50 Mark

Georg Reimer, Berlin

Emil Michael S. J.

Die bildenden Künste in Deutschland während des 13. Jahrhunderts

1.—3. Auflage

gr. 8° (XXX u. 444)

M 7.—; geb. *M* 9.—

Dieser neueste, fünfte Band von Michaels großer „Geschichte des deutschen Volkes vom 13. Jahrhundert bis zum Ausgang des Mittelalters bildet mit den vier vorausgehenden Bänden:

I: Deutschlands wirtschaftliche, gesellschaftliche und rechtliche Zustände *M* 5.—; geb. *M* 6.80

II: Religiös-sittliche Zustände, Erziehung und Unterricht *M* 6.—; geb. 8.—

III: Deutsche Wissenschaft und deutsche Mystik *M* 6.40; *M* 8.40

IV: Deutsche Dichtung und deutsche Musik *M* 6.40; geb. *M* 8.40

eine geschlossene, erschöpfende, tiefgründige und doch leichtfaßliche Darstellung der Kulturzustände des deutschen Volkes während des 13. Jahrhunderts.

Die folgenden Bände werden die politische Geschichte behandeln.

Verlag von Herder zu Freiburg i. Br.
Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Verlagsbuchhandlung Georg Reimer in Berlin W. 35, Genthinerstr. 38

W. Splettstößer

Der Grundgedanke in Goethes Faust

Geheftet 3 Mark 50 Pfennig

Aus Vorlesungen an der Berliner Humboldt-Akademie hervorgegangen, wenden diese Darlegungen sich an weitere Kreise, nicht nur an die Fachgelehrten. Der Verfasser vertritt darin die Einheitlichkeit dieses größten deutschen Gedankenwerkes, das nicht nur ein Großes, sondern auch ein Ganzes darstellt.

INHALT.

Seite

Die deutsche Kunst und die Handelsstraßen im Mittelalter. Entwicklungslinien zur Kunstgeschichte. Von *Berthold Haendcke* 377

Die Entwicklung der Perspektive in der Altniederländischen Kunst. Von Dr. *Karl Doehlemann*. Mit 15 Abbildungen 392

Das Münchener Selbstbildnis Albrecht Dürers. Ein Beitrag zu seiner Datierung. Von Dr. *H. Ochenkowski* 423

Abel Stimmer in Freiburg i. Br. Von *Arthur Bechtold* 438

Regesten zum Leben Leonardo da Vincis. Von *W. v. Seidlitz*. Mit Zusätzen von *G. Gronau* 448

Literaturbericht.

Karl Staatsmann, Volkstümliche Kunst aus Elsaß-Lothringen. Mit Unterstützung des kaiserlichen Denkmalarchivs in Straßburg i. E. herausgegeben. *Fritz Hoeber* 459

August Grisebach. Der Garten. Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung. *Fritz Hoeber* 465

André Girodie. Martin Schongauer et l'art du Haut-Rhin au XVe siècle. *W. v. S.* 469

Österreichische Kunsttopographie, Bd. V, Bezirk Horn in Niederösterreich. *Dehio* 470

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, München, Alte Pinakothek

zu adressieren.